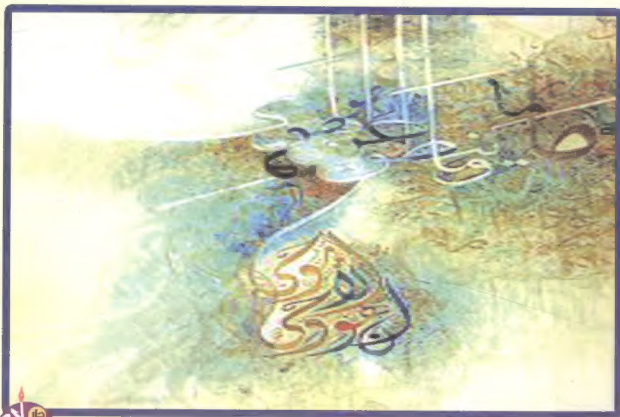


الدار

فلاح قصص "مليح الدين زنتنح" القصيرة

سيثا علي عارف





المحور

في قصص محيي الدين زنتنة



القصيرة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2440)

عارف سيفاً علي

الجزء في قصص بحبي للبرزخية القصيرة / سيفاً علي عارف
عمان دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

(١ ص)

ر.ا. (2013/7/2440) -

الوصفات / القصص العربية // المباحث // الألبان العربية

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-26-6

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتسجيل أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة عيسى
هذا كتاباً مقدساً.



دار غيداء للنشر والتوزيع

جميع المبيعات - عمان - عمان

ع.ق. ٩٦٦ ٩٥٦٦١٤٣ -

E-mail: dorgidada@gmail.com

توزيع الكتب - عمان - عمان

٩٦٦ ٥٦٣٣٤٠٢ -

ص.ب. ٥٢٠٩٤٦ عمان ١١١٥٢ -

الحوار

في قصص

"محيي الدين زنطنة"

القصيرة

سيفاً علي عارف

الطبعة الأولى

2014 م — 1435 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

[وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ
يَبْنِيْ أَرْكَبَ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ﴿٤٢﴾ قَالَ سَافِرِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ
الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ
الْمُغْرَقِينَ ﴿٤٣﴾]

سورة هود

الآية: 42-43

صدق الله العظيم

اللاهراء

أُهرى ثمرة جهري هذه إلى:-
أُمي.....أُمي التي أحسها موطن شكواي، والتي تبقى
كما هي، وون أن تشيخ في نفسي.



الفهرس

11	المقدمة
17	التمهيد. أولاً: الحوار: مفهومه - خصائصه
37	ثانياً: القصة القصيرة: تعريفها -
46	تأريخها - خصائصها
56	ثالثاً: تعريف بالكاتب

الفصل الأول

أنواع الحوار

61	مدخل
69	المبحث الأول: الحوار الخارجي
69	أولاً: النمط المجرد
79	ثانياً: النمط المركب
84	ثالثاً: النمط الترميزي بالمبحث
89	الثاني: الحوار الداخلي
89	أولاً: المونولوج. المونولوج المباشر
92	المونولوج غير المباشر

الفصل الثاني

وظائف الحوار

113	مدخل
125	المبحث الأول :
125	أولاً: وظيفة تطوير العقدة:
125	قصة السديت حطم ثانياً
132	ب- قصة اضطراب في ألوان النهار
137	ثانياً: وظيفة رسم الشخصيات
138	1- رسم الشخصيات من خلال البعد النفسي
138	قصة الحرمان



144	ب- قصة الضيوف.....
151	2- رسم الشخصيات من خلال البعد الفكري والايديولوجي.....
152	قصة سبب للموت سبب للحياة.....
156	قصة الفكاهة.....
165	المبحث الثاني.....
165	أولاً : وظيفة الرمز.....
165	1- الرمز الذاتي (شخصي).....
166	أ- قصة الكلب العجوز مغمض العينين.....
176	ب- قصص أخرى.....
180	2- شخصيات رمزية 122.....
180	أ: قصة الجبل والتمعان.....
183	3- الرمز التاريخي.....
183	أ- قصة ألات والعزى.....

الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

199	مدخل.....
204	المبحث الأول : الصور البلاغية.....
204	أولاً: الصورة التشبيهية.....
212	ثانياً: الصورة الاستعارية.....
219	المبحث الثاني : التناص.....
220	أولاً: التناص مع القرآن الكريم.....
221	ثانياً : التناص مع خطبة الرسول عليه الصلاة والسلام.....
223	ثالثاً : التناص مع الأمثال والحكم.....
227	الخاتمة.....
231	المصادر والمراجع.....



المقدمة

إنّ الإنسان في الحياة الواقعية التي يعيش فيها يحتاج إلى أن يكون لديه وسيلة للتفاهم والتواصل مع بني جنسه في جميع ميادين الحياة سواء أكان سياسياً، أم اجتماعياً، أم دينياً أم اقتصادياً. وهو بطبيعة الحال تواصل مع الآخرين قبل نطق الكلام بطرق عدة، منها: طريقة التعبير بالجسد، من خلال الإيماءات والإشارات والأصوات البدائية.

انتقل بعد ذلك إلى مرحلة متطورة، ويات اللغة من أهم الوسائل للتفاهم والتواصل في جميع مجالات الحياة المختلفة من أجل خلق التواصل. لأن الزمن الذي يعيش فيه الإنسان لا يكون زمناً منفلقاً، بل هناك رابط وثيق للإنسان مع ماضيه، وحاضره، ومآوله، وداخله. وأنجح وسيلة يحدث بها هذا التواصل هي اللغة لأنه بات أمراً حتمياً في المجتمعات بصورة عامة. مثلاً نجد الحوار يقرب لنا المسافات داخل المجتمعات المختلفة، ويقربنا من عوالم وشعوب وثقافات وحضارات أخرى متعددة لا نحصى ولا تعد.

وتتعرف من خلال الحوار على بنيات تلك الشعوب من الناحية الاجتماعية كعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم الدينية. كما تتعرف على أبنيتهم الاقتصادية والصناعية والتجارية، وبهذه الوسيلة يخلق نوع من الإمتزاج والتواصل معاً. وتحل لغة الحوار والتفاهم محل الصراعات السياسية والحروب في ما بين الدول بدل من اللجوء إلى الأسلحة والدمار والعنف لحل مشاكلهم، وأصبحت الدول تدرك الآن أن الطريق الأنسب والأفضل لحل جميع مشاكلها هو الحوار.

أما في الوقت الحاضر ويسبب تقدم التكنولوجيا فقد أصبحت آلية الحوار مختلفة عما كانت عليه سابقاً، لأن الحوار الآن يتحقق من خلال الشبكة العنكبونية أنترنت مثل المواقع الاجتماعية وغيرها. إذن أصبح الحوار متمثلاً في الأجهزة الذكية المستعملة حيث يمكننا أن نلحظ أي شخص نريد من أي جنسية كان، وفي أي بقعة على وجه الأرض.



لقد دخل الحوار في الفنون الأدبية بصورة عامة منذ أن وجدت تلك الفنون. ولا بد أن نوه بأن استخدام الحوار في الملحمة أقدم من استخدامه في غيره. لأن الحوار بدأ في فن المسرح أولاً ثم دخل في الأجناس الأدبية الأخرى. ثم أصبح الحوار عنصراً مهماً في الرواية والقصة القصيرة.

من هنا اخترنا دراسة الحوار عنصراً فنياً في بناء القصة القصيرة ووسيلة من وسائل السرد التي يحقق بها الكاتب هدفه من خلال النص الذي انتجه.

وأسباب اختيارنا لهذا الموضوع تعود إلى استخدام كاتبنا نحيي الدين زكنة للحوار بصورة بارزة في نتاجه القصصي وقدرته على توظيف الحوار وإجادته فيه داخل النسيج القصصي من خلال الشخصيات داخل العمل الأدبي بصورة متنوعة، واستخدامه لمعظم أنواع الحوار وأنماطه من الحوار الخارجي والداخلي ليظهر الشخصية من كافة جوانبها.

وكاتبنا هذا معروف بالفن المسرحي ونتاجه في هذا المجال أكثر من نصوصه القصصية والروائية. وأن تمكنه في فن المسرح وإجادته فيه جعل منه كاتباً مقتدراً على توظيف الحوار في نتاجه القصصي. لأن النص المسرحي حوار أكثر من كونه سرداً أو وصفاً. وما كتبه من نصوص قصصية قد تحول معظمها بعد مدة من الزمن إلى نصوص مسرحية لما فيها من طاقات درامية.

لقد وقع إختيارنا على الكاتب نحيي الدين زكنة لأنه كاتب كردي، ولأنه دافع عن قضية قومه من خلال أعماله، وأكد قوميته ودافع عنها بإصرار. وإختيارنا لقصصه القصيرة يعود إلى قلّة الدراسات في هذا المجال المهم والثري. واعتمدنا على معظم النصوص القصصية القصيرة التي يبرز الحوار فيها بصورة جلية.

قامت خطة الكتاب على تمهيد وفصول ثلاثة. ففي التمهيد وضحنا المصطلحات والمفردات التي جاءت في عنوان الرسالة، واعتمدنا عليها في توضيح ما يتعلّق بالحوار بصورة عامة بدءاً بمفصّلات الحوار وعلاقته بالعناصر القصصية الأخرى من حدث، وشخصيات، وزمان ومكان. ثم تحدثنا عن القصة القصيرة وبدايات ظهورها في الأدب

الغربي، ثم الأدب العربي. وانتقلنا إلى ذكر القصة القصيرة وازدهارها مع ذكر خصائصها وتعريفها، ثم نورد نبذة مختصرة عن حياة الكاتب.

خصصنا الفصل الأول لدراسة أنواع الحوار. ويتكون من مبحثين: تناولنا في المبحث الأول الحوار الخارجي بصورته المباشرة، وغير المباشرة. وركزنا فيه على أنماطه المختلفة كالنمط المجرد، والمركب، والتميزي. واستخدمنا تلك القصص التي فيها هذه الأنماط كنموذج تطبيقي له. وفي المبحث الثاني درسنا الحوار الداخلي وأنماطه مثل المونولوج، وحللنا نماذج تطبيقية له.

وفي الفصل الثاني تناولنا وظائف الحوار بحسب أهميتها ودورها في القصص وقسمناه على مبحثين: ففي المبحث الأول درسنا الوظيفة الأولى للحوار، وهي تطوير عقدة القصة من خلال حوار الشخصيات، وكيفية توصيل الحدث إلى مراحل متقدمة وصولاً به إلى النهاية. والوظيفة الثانية التي هي وظيفة رسم الشخصيات وإلقاء الضوء على حياتهم من جانبها النفسي والعاطفي، وجانبها الفكري والأيدولوجي. وفي المبحث الثاني نظرنا إلى الوظيفة الثالثة للحوار، وهي وظيفة الرمز التي تحقق من خلال حوار الشخصيات وأسمائها. منها الرمز الذاتي الشخصي الذي يتركه الكاتب ليدل على معانٍ مختلفة غير المعاني المتعارف عليها، وكذلك الرمز التاريخي والأسطوري.

أما الفصل الثالث فهو بعنوان (أسلوبية الحوار) وقسمناه على مبحثين: خصصنا المبحث الأول لدراسة الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، بشكل فني. وبحثنا في المبحث الثاني التناصبات في حوار القصص، ومنه: التناص مع القرآن الكريم، وخطب الرسول (ص)، وتناصات فنية أخرى مع الأمثال والحكم.

وجعلنا لكل فصل من الفصول الثلاثة مدخلاً نظرياً نتحدث فيه عن الخطوط العامة والخاصة للعمل. وفي الخاتمة بينا أهم النتائج التي توصلنا إليها، وذيلنا الرسالة ببيت لمصادر الكتاب ومراجعته.

إستندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع، بعضها كانت أساسية في تحديد الخطوط الأولية للمبحث، منها: (الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية)، و(الحوار خلفيات



وآلياته وقضاياه)، و(باطن الشخصية القصصية)، كما اعتمدنا في تضامين الرسالة على كتب نقدية، ودراسات سردية وأدبية في المسرح والرواية والقصة، منها: (مشكلة الحوار في الرواية العربية)، و(لغة الحوار بين المكتوب والمنطوق)، و(الترعة الحوارية في الرواية العربية)، و(الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون)، وغيرها من الكتب.

أما المنهج الذي سرنا عليه فهو المنهج 'النقدي التحليلي'، وركزنا على دراسة الحوار وتحليله على وفق هذا المنهج ثم ربطنا الحوار مع عناصر القصة بصورة عامة من الحدث، والشخصيات، والزمان والمكان وعلاقة الحوار بتلك العناصر من خلال تحليل القصص على وفق المنهج. وربط تحليل القصص بالحالات الاجتماعية والنفسية للأبطال بصورة عامة، وتأثيرات الحياة الواقعية لقراءة الموضوعات من الواقع والحياة، لاسيما الحياة السياسية في ذلك الوقت، وتجربة الكاتب الذاتية في حياته.

ومن المشكلات التي واجهتنا هي: صعوبة الحصول على المصادر التي تتعلق بالحوار بصورة خاصة. إلا أننا استخدمنا العديد من المصادر الأخرى إذ وجدنا في ثناياها ما يتعلق بالحوار وجوانبه من دراسات نقدية وأدبية للمسرح والرواية والقصة القصيرة بصورة عامة.

وختاماً أوجه جزيل الشكر والتقدير لأستاذتي المشرفة (أ. ديان نوشيروان فواد) لما بذلته من جهد، وتقديم المساعدة المعنوية والملاحظات القيمة، وإبداء رأيها مما جعل الكتاب يخرج بهذا الشكل. ومن الله التوفيق.....

التمهيد

أولاً: الحوار: مفهومه - خصائصه.

ثانياً: القصة القصيرة: تعريفها - تاريخها - خصائصها.

ثالثاً: تعريف بالكاتب



التمهيد

أولاً: - الحوار: مفهومه - خصائصه :-

قبل الحديث عن فنية الحوار وهو أحد العناصر الأدبية البارزة، ولاسيما في فن المسرح وعن دخوله في الأجناس الأدبية الأخرى، علينا أن نعرف أن الحوار وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة والتفاهم حول موضوعات وقضايا مختلفة، سواء كانت في مجال السياسية أم الاجتماع أم الاقتصاد أم الدين بين الأفراد أو الجماعات أو الشعوب، لأن الحوار موجود في ((جميع ظواهر الحياة الإنسانية التي يجري إدراكها وتأملها فحيثما يبدأ الوعي يبدأ الحوار. إن العلاقات الآلية وحدها هي التي تفتقر إلى الطبيعة الحوارية))⁽¹⁾ لأن الحوار يعطينا ذلك المجال لكي نتفاهم ونستتج ونترقب كلام الطرف الآخر ثم نحياه بما يقتضيه ذلك الموقف أو المقام، والحوار يفتح لنا آفاق المناقشة وعرض الآراء المتشابهة والمختلفة والمتناقضة حول الموضوع، إلى أن نصل في نهاية الحوار إلى بيان الهدف والقصد من الموضوع الذي أثير من حوله الحوار والمناقشة، والآن في العصر الحديث نجد أنواعاً مختلفة من الحوار، حيث يستعمل مصطلح الحوار في معنى أوسع وأشمل في العالم بصورة عامة، وقد يعبر عن جميع أنواع التواصل والتفاعل وتبادل التأثير والتأثير بالحوار، حين نجد العديد من العبارات والمصطلحات، مثل حوار الحضارات، وحوار الثقافات، وحوار الشرق والغرب، وحوار الفرد والمجتمع وحوار الأديان.⁽²⁾ أي يستعمل الحوار للتعبير عن تبادل الآراء والأفكار والقيم في مختلف مجالات الحياة.

ويات الحوار وسيلة مهمة من أجل التوصل إلى الحلول، بدلاً من اللجوء إلى لغة العنف والحروب بين القوى المضادة والمتصارعة، لأن الحوار أصبح وسيلة للتفاهم بين

(1) قضايا الفن الابداعي عند ديوستوفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 59.

(2) ينظر: الحوار خلفياته وألياته وقضاياها، الصادق قسومة، مسكلياتي للنشر والتوزيع، تونس، 2009، 37.



البشر جميعاً، ولأنه من أكثر الأشكال التعبيرية مرونة بدليل استخدامه واندماجه في مختلف مجالات الحياة⁽¹⁾. وإن ((معظم كتابات أفلاطون عبارة عن محاورات، وهي التي تشكل الإطار الذي وضع فيه أفلاطون أفكاره عن "جمهورية" أو مدينته الفاضلة في كتابه "الجمهورية" وبطلها المعلم سقراط الذي كان يمثل أفلاطون نفسه ، وفي هذه المحاورات يسأل سقراط الناس عن أشياء يدعون معرفتها ويدّعي هو الجهل بها)).⁽²⁾

واعتمد سقراط ((في تثقيف طلابه أسلوب الحوار، فكان يطرح عليهم الأسئلة، ويستمع إلى أجوبتهم، ويصحح الفاسد فيها ويستدرجهم من مرحلة إلى أخرى حتى ينتهي بهم إلى الغاية التي يريدونها)).⁽³⁾

ويعد الحوار ((أداة لإيضاح القضايا في داخل المجتمع الإنساني، وباعتباره كذلك أحد المكونات الرئيسة للواقع، موضوعاً للأعمال الأدبية والدرامية والتصويرية منذ القدم)).⁽⁴⁾ والحوار يحمل طابعاً تعليمياً أو جدلياً أو سجالياً عندما ((يتشكل الحوار وفق بنى مخصصة بالإمكان استقصاؤها عند استقرار الوضعيات والمقامات، فإذا هو يبنى على أساس تبادلات تعليمية أو سجالية أو جدلية، ولكل واحد منهما تركيبتها الخاص وعناصرها الداخلية، وهو تركيب ناجم عن طبيعة الصلة بين المتحاورين))⁽⁵⁾ والعلاقة بين المتحاورين تحدد لنا طبيعة العلاقة بين الأطراف ونوعها ((فإذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يتعلمه الآخر هيمن السؤال الحقيقي وجوابه، بذلك يكون

(1) ينظر: فن القص عند يوسف إدريس، بشير الوسلاطي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 2008، 531.

(2) جمهورية أفلاطون ألدنيدة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، أحمد المنيأوي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 2010، 63.

(3) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، 100.

(4) اتجاهات جديدة في المسرح، جولييان هيكتون، ت: أمين الرباط وسامع فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون د، ت، 192.

(5) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاطي، 532.

الحوار تعليمياً تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها... ويكون الحوار جدلياً إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحاورين وهيمن التقرير والدحض أو الإثبات والنفي. فإذا قرعت الحجة بالحجة إلى أن يقنع طرف الطرف الآخر أو إلى أن يقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان جدلياً⁽¹⁾.

أما العلاقة السجالية في الحوار فـ((تتعد الصلة بين سائل وعجيب، ويختم التحوار بسدّ النقص المعرفي، أو أن تجمع المتخاطبين وضعية تساو في التبادلات السجالية، وإذا كل منها يدعي امتلاك المعلومة والحجج الدامغة وينفيها عن الآخر، مما يؤول بالحوار إلى خلاف تام))⁽²⁾.

هذا فيما يتعلق بالمعنى اللغوي، أما معناه الاصطلاحي فهو ((المحاورة بين شخصين أو فريقين حول موضوع معين، لكل منهما وجهة نظر تخالف وجهة نظر الفريق الآخر، بحيث يريد إثبات وجهة نظره وإبطال وجهة نظر خصمه، مع توفر الرغبة الصادقة بظهور الحق والاعتراف به عند ظهوره))⁽³⁾.

وللحوار علاقة مع ما يسمى المحاورة والمحادثة، فهما نوعان مختلفان، ولكل واحد منهما أسلوب مختلف وأسس مختلفة تبنى عليها. أما علاقة الحوار بالمحادثة فهي مختلفة، لأن المحادثة الحياتية اليومية مختلفة عن الحوار الأدبي الذي يجري بين الشخصين في النص الأدبي ولأن ((الناس حين يتحدثون فيما بينهم لا يضعون مخططاً محدداً يضبط كلماتهم وعباراتهم ومواضيعهم، فقد يدخلون موضوعهم الرئيسي في طيات موضوعات عدة يفتحون صفحاتهم وهم يرومون أمراً آخر، ومن هنا ينشأ وعي حاصل لدى الكاتب في اختيار أسلوب الحوار الأدبي الذي يجريه على السنة شخصياته إذ يتطلب من المبدع توجيه الحوار باتجاه التكشيف... ونقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية التي

(1) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس/ لبنان، 2010، 160.

(2) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاطي، 532.

(3) م. ن، 38.



تحدث بين الناس إلى مستوى جديد يتوافر على انتقائية المفردة، والتركيب، والموضوع والإيحاء، انسجماً مع روح الإيجابية التي تنبع من أي عمل فني⁽¹⁾.

وهذا يوضح الفرق الشاسع بين الحوار الأدبي والمحادثة الحياتية اليومية، بدليل أن ((الحوار أكثر اختصاراً وإفصاحاً عن المحادثة التي تتسع للأحداث التي لا صلة لها بالموضوع)).⁽²⁾ مع كل هذا لا يمكن أن نتجاهل المحادثة الحياتية اليومية العادية بين الناس والأفراد، لأنها الأساس الذي يستطيع الكاتب اختيار مفرداته وانتقائها من هذا المحيط، واختيار لحاته المضيئة، والمحادثة مرتبطة بالحوار القائم بين الشخصيات المتكررة في العمل القصصي، لكنه ارتباط تفاعلي، لا ارتباط ارتعاش أو انكفاء، لأن ذلك يقود إلى الترهل والملل، والقصة القصيرة هي الجنس الأدبي الأكثر حساسية إزاء هذه المسألة⁽³⁾. وحدّد لنا روبرت جرين الفرق بين المحادثة الاعتيادية والحوار، ففي المحادثة العادية لا يوجد شخص ثالث بل المحادثة تكون بين شخصين ضمن دائرة مغلقة، لكن في الحوار يوجد المستمع ويمثل الشخص الثالث بين طرفي التكلم والمخاطب والكلام موجه إلى المستمع في حقيقة الأمر. وجزء من عمل الكاتب هو أن يجعل الحوار في ظاهره يدور بين الشخصيات حتى لا يدرك المستمع أو الخلق أنه مقصود بالذات⁽⁴⁾.

وفرق آخر بينهما ((في الأحاديث الاعتيادية، يستمر الناس في التوقف، ويقاطع أحدهما الآخر، مغيرين وجهة الحديث والموضوع، ويحيون عن الأسئلة الخاطئة، يصابون بالدهشة ويملكهم الغضب،.... وأن قدراً كبيراً مما يقوله الناس منصب على إخفاء الحقيقة أكثر من الكشف عنها)).⁽⁵⁾ وهذا يعود إلى طبيعة الحوار، لأن ((الحوار في معناه

(1) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 2011-2-22 www.awtad.net.

(2) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، دار الزيف، القاهرة، 1975، 11.

(3) ينظر: سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 2011-2-22 www.awtad.net.

(4) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 12.

(5) الرواية وصناعة كتابة الرواية، إدوارد بلشن ودايانا داويتاير، ت: سامي محمد، دار الحرية،

بغداد، 1981، 63.

الأول العام ليس خاصاً بالقصة ولا حتى بالأدب، وليس هو محصوراً في الشخصيات القصصية، إنما هو طرائق التواصل القولي بين الشخصيات خارج عالم الأدب أيضاً⁽¹⁾. هذا بخصوص الحوار بصورة عامة وعلاقته بمصطلحات وموضوعات أخرى متعددة.

والحوار الأدبي ودخوله في الأجناس الأدبية يختلف تماماً عما ذكرناه سابقاً، لأن الحوار يختلف حسب طبيعة المادة والموضوع الذي يتناوله، وكذلك يختلف حسب الجنس الأدبي المستخدم فيه كتقنية أو أداة أدبية، وفي الأساس ((وفد عنصر الحوار من المسرح واستطاع - لما ينطوي عليه من نظام - أن يشكل أهمية بارزة في كثير من فنون القول، مثل "الشعر \ الرواية \ القصة \ الحكاية وغير ذلك))⁽²⁾.

إذاً في ((بجال الأدب تختلف طرائق التصرف في الحوار من جنس أدبي إلى آخر، إذ يبدو في المسرح أوضح منه في الرواية بحكم أنه الأداة التعبيرية المباشرة الوحيدة، وهو في الرواية أوضح منه في القصة القصيرة... مما يجعل التناوب بين السرد والوصف، والحوار حلقاته أظهر في الرواية منها في القصة القصيرة بموجب اتساع الحيز في الأولى واقتضابه في الثانية))⁽³⁾.

نركز حديثنا على الحوار في القصة القصيرة بصورة خاصة، وما يتميز به الحوار في هذا الجنس الأدبي من وظائف وشروط فنية ونوع الحوار. في السابق وجدنا ((أن الحوار القصصي لم يحظ باهتمام كبير من مؤرخي الأدب دارساً ونقاداً، بخلاف الحوار المسرحي الذي شغل الباحثين منذ أقدم العصور بحكم عراقة هذا الفن عند اليونانيين... ولعل قلة الاهتمام بالحوار القصصي راجعة أيضاً إلى اعتبار الحوار من أمر المسرح لا من أمر القصة))⁽⁴⁾. إلا أننا نجد أن ((المسرحية تشترك مع القصة في اشتغالها على الحدث

(1) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياها، الصادق قسومة، 37.

(2) جاليات الشعر - المسرح - السينما في نماذج من القصة العراقية، حمد عمود الدوخ، الهيئة العامة السورية لكتاب، دمشق، 2010، 24.

(3) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاطي، 531 - 532.

(4) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياها، الصادق قسومة، 39 - 40.



والشخصية والصراع والحوار، إلا أن المسرحية تتميز عن القصة في طريقة استخدام الحوار بصفة أساسية وإبتعادها عن السرد والوصف)).⁽¹⁾، لأن المسرحية ((كلها من الحوار، فإن القصة تتألف من سرد ووصف وحوار، فالحوار يستعمل فيها مساعداً)).⁽²⁾ ونستنتج أن الحوار أداة فنية مشتركة بين هذه الفنون الأدبية جميعاً وبدأ إهتمام الدارسين بالحوار في ((أوائل التسعينيات القرن الماضي، اغتنت دراسة الحوار القصصي.. مثلـ جان ميشال آدم وسيلفي دورر، فحدّ بأنه الأقوال المتبادلة بين الشخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل...)).⁽³⁾ وهناك العديد من التعريفات للحوار منها: ((الحوار 'dialogue' حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة مثلاً وهذا أسلوب طاغ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات. ويفرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس)).⁽⁴⁾ أو هو ((المحادثة بين شخصين، وهو جملة من كلمات تتبادها الشخصيات ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف)).⁽⁵⁾ أو يكون الحوار ((محادثة أو تمجاذباً لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلاً للأراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيلات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الامام)).⁽⁶⁾ أو الحوار يكون بمثابة ((الكوادت، السوسيو - ثقافية - اللسانية {كذا....} لتجربة كل واحد

- (1) البناء الفني للمسرحية، خالد عبداللطيف رمضان، مجلة البيان الكويتية، عدد: 233، كويت، 1985، 30.
- (2) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 351.
- (3) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 159 - 160.
- (4) المعجم الأدبي، جيور حيد النور، 100.
- (5) الحوار خفياياته وألياته وقضاياها، الصادق قسومة، 36.
- (6) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، 1986، 148.



وافتراضاته)).⁽¹⁾ أي الحوار بمثابة رموز اجتماعية وثقافية ولغوية خاصة بالفرد وتجربته داخل المجتمع وخارجه سواء كان ذلك الحوار مع الطرف الآخر على شكل سؤال وجواب أو مع نفسه.

أما بالنسبة للحوار في القصة القصيرة فإنها تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى في تعاملها مع الحوار وكيفية استخدامها أيضاً، لأن ((استدعاء آليات القص للحوار إنما هو ركز لعمود تنهض عليه خيمة السرد)).⁽²⁾ حيث أصبح جزءاً وركيزة أساسية في مساعدة السرد داخل النسيج القصصي وكذلك ((أحد أساليب بناء القصة القصيرة وعنصر مهم في تحقيق التناسق مع الوصف والسرد)).⁽³⁾

إلا أننا نجد أن استخدام الحوار في القصص القديمة يختلف مقارنة بالقصص الحديثة، و((كانت المحاولات الأولى لكتابة الحوار في قصصنا العربي مشبعة بطريقة الوعظ والإرشاد وبأسلوب المقالة، وظهرت العناية الواضحة بالصياغة اللغوية أكثر من العناية بالعمل الفني نفسه)).⁽⁴⁾ لأن الحوار في القصص الحديثة اهتم بجانب العمل الفني ذاته دون المبالغة في تقديس لغة الحوار وإبعادها عن طابع المقالة الأدبية الهادفة إلى نشر الوعظ والإرشاد، لأن القصص الحديثة اهتمت بجعل الحوار وسيلة لتحقيق الهدف سواء أكان الهدف ذاتياً يرجع إلى الأديب في التعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات الداخلية في النفس، أو كان الهدف موضوعياً في إظهار أفكار وآراء سياسية أو اجتماعية أو دينية، أو كان الهدف جمالياً وذلك عن طريق إبراز جماليات النص ولغة الحوار، واستخدام أساليب بلاغية وصور شعرية دون أن يتقل اللغة بعبارات زائدة ومبالغة في تزويقها

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني وسوشريس، لبنان المغرب، 1985: 78.

(2) جماليات "الشعر - المسرح - السينما" في نماذج من القصة العراقية، حمد محمود الدوخ، 24.

(3) تعريف السرد "خطاب الشخصية الريفية في الأدب"، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001، 164.

(4) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، 351.

ونجملها. كذلك نسبة استخدام الحوار تختلف من قصة إلى أخرى، إذ ((تختلف الإفادة من إمكانية الحوار من قصة إلى أخرى، فهناك قصص قصيرة تحتاج إلى نسبة كبيرة من الحوار، وقد تشمل القصة حواراً قليلاً، وقد لا تشمل أي حوار على الإطلاق، ولكنها في كلتا الحالتين تقتضي أن يكون الحوار جزءاً من البناء العضوي له ضرورته وحيويته وحتميته)).⁽¹⁾ وهذا الاختلاف أدى إلى أن يكون الحوار ((في القصة القصيرة يلقي عناية مضاعفة من المبدع قياساً بعنايته بحوار الرواية على أهميته، وذلك لأن مجال الدلل والترحل والاضطراب لا يمكن إخفاؤه، أو التقليل من شأنه، لأن القصة القصيرة المتوافرة على الحوار تلجأ إليه حاجة أساس في بنائها إلى التكوين المشهدي الذي سعى إلى تسليط الضوء والأهمية على جزء زمني من حركة الشخصية، وفعلها الحداثي، فيكون الحوار في القصة القصيرة نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردى، وتعلها رنة أخرى تنفس القصة من خلالها هواء جديداً يضيخ في أجزائها)).⁽²⁾

لأن طبيعة القصة القصيرة تحتاج إلى أن تكون مكثفة ومركزة، لأنها تتناول جانباً واحداً من الحياة بصورة دقيقة، مثل المصور الفوتوغرافي الذي يحاول أن يصور أجمل وأدق صورة ممكنة محاولاً كشفها وإلقاء الضوء عليها من خلال عدسة الكاميرا، وفي القصة القصيرة من خلال عدسة عيون الكاتب أو الأديب على تلك اللحظة المعينة وإبراز جميع جوانبها للمتلقى.

يتميز الحوار في القصة القصيرة بشروط، منها: ((الإيجاز والإيحاء عنصران مهمان يؤدبان إلى مواءمة حديث الشخصيات مع تكوين القصة من حيث فضاءها الزمني والمكاني والحديث)).⁽³⁾ هذا الإيجاز والإيحاء يجعل من الحوار أكثر فاعلية وحيوية في اقترابه من الهدف المقصود، لأن الحوار داخل القصة عبارة عن حديث فني ابتكره الكاتب للشخصية داخل إطار القصة بصورة خاصة ويقدم لمحات من الحياة داخل إطار إيحائي

(1) تعريف السرد، فاتح عبد السلام، 164.

(2) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 2011-2-22 www.awtad.net.

(3) م. ن، إنترنت: 2011-2-22 www.awtad.net.

مؤثر، وهذا الإيجاز والانتصار في الحوار لا يعني ((أن يكون حوار الشخصيات مقتضباً جداً أو على شكل سؤال وجواب بين الشخصية وأخرى، وليس شرطاً أن تكون الجملة الحوارية ناجحة هي الجملة القصيرة، إنما المطلوب هو تكثيف الحوار وتركيزه بحيث تكون لكل كلمة دلالتها ودورها في بناء الحدث وإيضاح تطور الشخصية منذ بداية الحدث حتى نهايته)).⁽¹⁾ أي أن كل كلمة من الكلمات التي ألقت الحوار ذات صلة ومعنى وأن تتجه نحو الهدف المقصود. بمعنى آخر يجب ألا يكون الحوار دخيلاً أو غريباً عما هو عليه، لأن ((الحوار الدخيل مهما يكن بارعاً أو ممتعاً، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل والغريب)).⁽²⁾

وهناك خطر يتعرض له الحوار، وذلك عندما يستخدم القصصي أو الروائي الكثير من الكلام والألفاظ الحاذقة، حيث ينتج من هذا الكلام الكثير من الثروة وليس حواراً، وأيضاً وجود خطر آخر وهو أن يجعل القصصي أو الروائي الحوار في القصة والرواية المقروءة مثل الحوار في المسرحية، لأن الحوار فيها مقروء وليس منطوقاً كما في المسرحية.⁽³⁾

يقوم الحوار بدور آخر وهذا الدور مهم جداً في القصة، لأن ((إمكانه أن يخفف من رتابة السرد الطويل، والذي قد يكون مبعثاً للسأم والملل ويتدخل الحوار الخفيف السريع يقترب النص من لغة الواقع أكثر)).⁽⁴⁾ ومهمة الحوار ((ليست أن يروي ما حدث للأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان)).⁽⁵⁾ ويعطي الصراع واختلاف الآراء بين الأطراف المتحاربة للحوار حيويته وسرعته.⁽⁶⁾

(1) البناء الفني للمسرحية، خالد عبداللطيف رمضان، 31.

(2) النقد الأدبي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج: 1، القاهرة، 1952، 126.

(3) ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ج: 1، 126.

(4) فن القصة، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، ج: 1، بيروت، 1959، 23.

(5) فن الأدب، توفيق الحكيم، مطبعة نموذجية، بيروت، 1973، 149.

(6) ينظر: اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيكتون، ت: أمين الرباط وسامح فكري، 201.



للحوار أنواع متعددة، لاسيما في القصة القصيرة، وينقسم على نوعين أساسيين، وهما الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وكلا النوعين ينقسم على تقسيمات أخرى، فالحوار الخارجي ينقسم على الحوار الخارجي المباشر والحوار الخارجي غير المباشر، وهما أيضاً ينقسمان على تقسيمات أخرى، وكذلك ينقسم الحوار الداخلي على أنماط متعددة، منها المونولوج، وحوار تيار الوعي، ومناجاة النفس، والارتجاع النفسي، وأحلام اليقظة، وقد فصلنا القول في أنواع الحوار الموجودة في القصص القصيرة لكاتبنا يحيى الدين زنكنة.

هناك علاقة واضحة بين الحوار وعناصر القصة من الشخصيات والحدث والزمان والمكان وعناصر أخرى، وعلاقة الحوار بالشخصيات مهمة جداً، لأن كل ((أسطر الحوار يجب أن تلائم الشخص المتكلم وأن تعبر عن مزاجه)).⁽¹⁾ لأن لملازمة الحوار مع الشخصيات دوراً كبيراً أيضاً في إضافة الحركة والحياة للحوار، لأن ((الحياة في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فتدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والحلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن يتحدث بها الشخصيات بذاتها، ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شيء)).⁽²⁾ على الكاتب أن يكون متبهاً عند كتابة الحوار للشخصيات، بحيث يكون الحوار ملائماً مع المستوى الفكري والأيدولوجي والاجتماعي للشخصيات، وأحياناً قد تكون الشخصيات عملة داخل العمل الأدبي وبإمكان الكاتب عند صياغة الحوار لهذه الشخصية أن يشير إلى أنها شخصية عملة داخل العمل الأدبي دون أن يعمل من الحوار غير مسل أو دون فائدة.⁽³⁾ و((الحوار الجيد هو الذي يعبر عن نواحي

(1) صناعة المسرحية، ستوارت كريتش، ت: عبدالله معتمص الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1987، 134.

(2) الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، 241.

(3) ينظر: الرواية وصناعة كتابة الرواية، إدوارد بلشن ودايانا داويتاير، ت: سامي محمد، 61.

الشخصية من جانبها الاجتماعي لا من جانبها الفردي.... قال تشارلتون الحوار يصور لنا الأفراد كأنهم وحدات من المجتمع لا كأفراد استقلوا بوجودهم⁽¹⁾ ومطابقة الحوار مع المواقف مهمة جداً في العمل الأدبي، لأن من شروط الحوار ((أن يكون مناسباً وموافقاً للشخصية التي يصدر عنها، إذاً لا يعقل أن يورد الكاتب حواراً فلسفياً عميقاً على لسان شخصية أمية، غير مثقفة)).⁽²⁾، لأن المواقف مختلفة بعضها عن بعض فنجد ((مواقف المجد والعظمة تتطلب جملاً قوية قصيرة، ومواقف الغرام تقتضي جملاً غنائية متدفقة سلسلة، فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة ومتزنة ذات صبغة منطقية)).⁽³⁾، لأن الحوار ((يلقي الضوء على الشخصيات، كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة)).⁽⁴⁾.

ومن أهم العلاقات التي تجمع بين الحوار والشخصيات فضلاً على ملاءمته مع الشخصية وموقفها إلا أن الوظيفة الأساسية للحوار هي وظيفة الكشف عن الشخصيات، لأنه ((يكشف أفكار الشخصيات وعواطفها وطابعها الإنسانية، لأنه مرتبط بها، وهو الوسيلة المباشرة المتاحة لدى الشخصيات أن تعبر من خلاله عن أنكارها ورؤاها، وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيها للعالم الذي تعيش فيه، ولا تغف وظيفة الحوار عند حدود كشف أعماق الشخصية، إنما يساهم في بنائها)).⁽⁵⁾.

(1) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 19-20.

(2) تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، شريط أحمد شريط، إنترنت: 12-1-2011 www.merbad.net

(3) لغة الحوار في المسرحية والقصة والرواية، محمد حسين علي محمد، إنترنت: 15-1-2011 www.arabicstory.net

(4) فن الكاتب المسرحي، روجر م. إسفيلد، ت: ديفي خشبة، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1964، 218.

(5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، 186.



والحوار وسيلة لاكتشاف العالم الداخلي للشخصية، لأنه ((يوضح العالم الداخلي للذات ويجلي المشاعر الإنسانية، ويظهر أعماق النفس وأبعادها فتطفو على السطح)).⁽¹⁾، لأن داخل الإنسان مليء بالأشياء حتى نستطيع القول ((الإنسان من الداخل قبو)).⁽²⁾، أي أن الإنسان يحمل في داخله الكثير من الأفكار والأحاسيس والمشاعر والنوايا المختلفة تجاه نفسه وتجاه الآخرين والمجتمع وهنا تظهر براعة الكاتب في صياغة الحوار، بحيث يكون وسيلة للدخول والتفاد إلى هذا القبو المليء بالأحاسيس والأفكار لاستخراجها للمتلقي وإلقاء الضوء عليها، وفي إمكاننا ((استنتاج كل شيء عن الإنسان ما من طريقته في الكلام))⁽³⁾، إلا أن ((من مظاهر الحوار الهامة اختلاف كلام الأفراد وتنوعه، فكلّ كلام، وعلى الأقل من الناحية المثالية، خاصة مميزة للمتكلم)).⁽⁴⁾ وللحوار علاقة متينة مع عنصر آخر وهو الحدث، فمن الوظائف الأساسية للحوار هو السير بالحدث ومتابعة مساره ومساعدته على تصاعد الحدث وبلورته إلى أقصى درجاته، ثم انخفاضه وصولاً إلى النهاية المرجوة منه في القصة، إذ الحوار بين الشخصيات ((يُتمّي الحدث ويلوره، لأنه يبنى الوقائع الصغيرة، ويدخلها في سياق الحدث لتكون جزءاً منه)).⁽⁵⁾ وعذّه تشارلس مورجان وظائف الحوار فقال: ((إن من الاستخدامات الرئيسة للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة)).⁽⁶⁾ وأشار روبرت اس جرين إلى أن من

- (1) تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النماج، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، 377.
- (2) قضايا الفن الإبداعي عند ديوستوفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، 366.
- (3) الحياة في الدراما، إريك بتلي، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1968، 80.
- (4) تشريح المسرحية، مارجوري بولتن، ت: ديفي خشبة ومصطفى بلوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962، 187.
- (5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.
- (6) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح ملقد، 13.



وظائف الحوار ((تطوير الحوادث حتى تفضى إلى العقدة)).⁽¹⁾ والأحداث في القصة تحدث نتيجة وجود صراع وآراء مختلفة ومتضادة ((نتيجة لمجموعة من الأفعال تؤدي بدورها إلى حدوث صراع فصراع... حتى تصل إلى العقدة)).⁽²⁾

إن كل فقرة من فقرات الحوار مرتبطة مع بعضها البعض ومتناسكة، لأن الفقرات ناشئة عن الشخصية نتيجة حادثة أو موقف معين، والكاتب يقوم بكتابة حوار على وفق هذا الموقف أو الحدث ليبر عن الموقف تعبيراً جيداً ومناسباً، وقد لا يكون للحوار معنى واحد، بل يدل على أكثر من معنى بين المفردات والجمل التي ركبت من الجمل الحوارية في وقت واحد، ويختلف التعبير عن الحدث في المسرحية والقصة، لأن كاتب القصة يتحدث عما حدث لشخصياته كما وقع في الماضي، أما في المسرحية فيتحدث عن الشخصيات والأحداث من خلال صورة حية نابضة، أي المسرحية تمثل الحاضر.⁽³⁾

أما علاقة الحوار بعنصري الزمان والمكان فهي علاقة متينة، لأن ((الحوار يكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية)).⁽⁴⁾ ورغم اختلاف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل إلا أن جميع هذه الأزمنة تمثل بالنسبة للقاص أو الروائي ماضياً يسترجع فيه الأحداث ويسردها على المتلقي بخلاف المسرحية التي تدور أحداثها في زمن الحاضر.⁽⁵⁾ والحوار ((لا يقلت من الزمن، ولا الزمن مقلت منه، إذ أن أي بناء لغوي وهو بناء زمني مقتن في صيغة وتراكيبه، من هنا يشهد زمن الحوار ضغطاً وتقليصاً

(1) م. ن، 13.

(2) نقل عن: ن، 25.

(3) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 27-29.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.

(5) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

دمشق، 1999، 138.



أو مدأً تبعاً لمميزاته وطبيعته ودوره... فهو عادة ما يتصف بالبطيء إذ أنه يجتثل مسافة زمنية أقل من زمن السرد)).⁽¹⁾

إن وظائف الحوار كثيرة ومتعددة لا تنحصر فقط في ثلاثة وظائف التي سبق ذكرهما، بل هناك وظائف أخرى للحوار حدّدها بعض النقاد والدارسين، فمنهم من ذكر هذه الوظائف بصورة عامة، ومنهم من قام بإعطاء الوظائف تسميات وتفصيل عنها بصورة دقيقة، منها أن الحوار ((ينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها وبالارتداد إلى ما مضى منها))⁽²⁾، وفي تعريف آخر للوظائف في الحوار نجد أن الأديب يستطيع أن ((يتخلّص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وتعبير وصيغ لحيوية مستفادة من اللغة الحية بتقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات، بتنويع وجهات النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية)).⁽³⁾ وهناك من يقسم الوظائف على قسمين: وهما الوظائف الخارجية والوظائف الداخلية.

والقصد من الوظيفة الخارجية ((ما لا يكون ذا طبيعة فنية، أي ما لا يتصل بعالم المغامرة ولا بمقتضيات الخطاب وأكثر ما يكون هذا النوع من الوظائف في القصص التعليمية، وفي الأعمال القائمة على إبراز أفكار كاتبها بصفة مباشرة)).⁽⁴⁾
أما الوظائف الداخلية فتشمل ((ما يندرج في مقتضيات القصة خبراً وخطاباً، وهي الوظائف المختلفة ماهيةً وقيمةً وختلفةً في العوامل المؤثرة لإنشاء القصة)).⁽⁵⁾

(1) بنية الحوار في حكاية البحار لحنا مينة، الطاهر الجزائري، مكتب الفقيه للطباعة، موصل، 2002، 12.

(2) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 158-160.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، دار النهار، بيروت، 2002، 82.

(4) الحوار خلفياته وأكلياته وقضاياها، الصادق قسومة، 63.

(5) م. ن، 65.



ومن هذه الوظائف الداخلية وظيفة تقديم الشخصيات، ووظيفة التطوير، ووظيفة الإخبار، ووظيفة التصوير، ووظيفة التأويل، ووظيفة الاستبطان، ووظيفة الرمز، حيث إن لكل وظيفة دورها في سياق القصة وأهميتها، مثل وظيفة تقديم الشخصيات وذلك للتعبير عن أفكار الشخصيات خلال الحوار أو حديث الشخصيات بعضهم مع بعض، أما وظيفة التطوير فتقوم بدور تطور العلاقات بين الشخصيات وتقدم بها إلى مستوى آخر من الحديث من وجود علاقة جديدة أو تقويض علاقة قديمة.

وتؤدي وظيفة التصوير تصوير ما سبق ولا تضيف شيئاً جديداً إلى العمل الأدبي، أي تصوّر ما ورد سابقاً في السرد أو نقل الخبر والحادثة في حين تعرّف عليها القارئ سابقاً في السرد والتصوير، ويكون التصوير عبر طريقتين إما عن طريق أقوال الشخصيات، لأن الأقوال تُعدّ تعبيراً مباشراً عن عالم الشخصية وأفكارها أو عن طريق تصوير الفضاء الذي تجري فيه الأعمال. والحوار يكون عنصر مساعدة في تصوير الأجواء والظروف. ووظيفة التفسير في الحوار لا تضيف شيئاً جديداً، لأنها تفسر لما سبق، ويكون الحوار فيها ذا فائدة جزئية لا جذرية. ووظيفة التأويل مختلفة عن التفسير، لأنها لا تفسر ما حدث سابقاً بل تؤوّل وتعلّق، ومدار الحوار يكون فيها ذا فائدة جزئية لا جذرية، وتعني وظيفة الاستبطان - التعبير عن هواجس داخل النفس - أي الانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي أو الباطني الذي فيه حركات الفكر والوعي، أما وظيفة الرمز فتختلف عن سائر الوظائف، حيث تخرج هذه الوظيفة من معاداة حقيقية، بل إنها قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها، والحوار في ظاهره يبدو بسيطاً، لكنه مشحون في دلالته بقضايا عديدة وبعمدة الغور... وهو لا يؤدي تواسلاً فعلياً من أي نوع بين طرفيه، بل ربما دلّ في الأغلب على تباعدهما التام، لأنه غير موظف في إطار علاقة الشخصيات، وإنما في إطار التعبير عن المقلوبات والقضايا الذهنية، أي إيجاد رموز ذهنية وفلسفية أو سياسية أو دينية وغيرها من رموز مختلفة.⁽¹⁾

(1) ينظر: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياها، الصادق قسومة، 65 - 70.



بالإضافة إلى الوظائف التي سبق ذكرها هناك وظيفتان حسب تقسيم آخر لوظائف الحوار، وهما الوظيفة الأيديولوجية، الوظيفة التواصلية. وتعددية الأيديولوجيات جعلت من الوظيفة الأيديولوجية تختلف من مؤلف إلى آخر، لأنَّ ((الحديث عن أيديولوجيات متعددة ضمن النص الواحد. كأيديولوجية الشخصية، وأيديولوجيات السارد وأيديولوجية القارئ وأيديولوجية المؤلف، وللنص أيضاً أيديولوجية خاصة تتبع من نظرة المؤلف الشخصية إلى الفن الأدبي)).⁽¹⁾ لأنَّ الأيديولوجيا هي ((منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها))⁽²⁾ وهناك أيديولوجيات مختلفة، منها سياسية أو دينية أو ثقافية أو اجتماعية، وهذه الأيديولوجيات تختلف من فرد إلى آخر، سواء أكان في العالم الخارجي أم داخل الخطاب الأدبي.

والأيديولوجيا تظهر من خلال الصراعات الموجودة داخل النص وخارجه، أي أنَّ صراع الأيديولوجيات بعضها مع بعض سواء كان بصورة متفقة أم بصورة متعارضة يهد لنا الطريق كقارئ أن نتبع أيديولوجية معينة ظاهرة بارزة في النص الذي أمامنا من أي نوع أدبي كان.

أما ما يخص الوظيفة التواصلية، فالحوار يؤدي دوراً مهماً فيه، لأنه الوسيلة الأهم التي يحدث بها التواصل.⁽³⁾ والوظيفة التواصلية حسب مخطط رومان ياكوبسن الذي فيه الرسالة الموجهة من المرسل إلى المرسل إليه في السياق أي ((يتنزل الحوار باعتباره ملفوظاً موجهاً من حاور ينطق إلى سامع ينصت إلى الكلام حسب هذا البيان، هذا البيان يقرأ من الجهتين خلافاً للبيان أعلاه الذي يقرأ من اليمين إلى اليسار، هذه عملية انعكاسية تبادلية، تختزل العلاقات اللاحقة مؤلف - القارئ - والقارئ - مؤلف مثلما اختزلت

(2) بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنا مينه، الطاهر الجزائري، 89.

(3) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، 1985، 218.

(3) ينظر: بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنا مينه، الطاهر الجزائري، 62.



علاقة متكلم- سامع "و سامع - متكلم، حيث يحدث تبادل المواقع أثناء جريان المحادثة⁽¹⁾.

اتضح لنا الآن صورة واضحة عن أهمية الحوار من خلال مفهوم الحوار وتعريفاته وعلاقته بالعناصر القصصية وشروطه وظائفه، لأن الحوار عنصر مهم من عناصر السرد المشهدي، لاسيما الحوار الذي يتوسع ويتطور بصورة واضحة ليقترب من الحوار المسرحي مع قدرة الحوار التعبيرية عن هواجس وأفكار وأحاسيس الشخصيات سواء أكان الحوار بصورة خارجية مباشرة أم بصورة داخلية، وهذا يعد من قدرات الحوار على بناء أسس ودعائم السرد المشهدي⁽²⁾.

يجب أن يندمج الحوار مع القصة ويعبر عن طريقه الأفكار وتصوير الصراع والحالات النفسية للشخصيات بصورة عامة من مشاعر القلق والخوف والحيرة والتردد والوفاء والحب والشجاعة والجنون في جميع الظروف، وأن يكون الحوار بلغة سلسلة ورشيقة فيها المرونة واستخدام مفردات وتعبيرات مناسبة، وأن لا يكون الحوار طويلاً بحيث يتعب القارئ ويجعله يشعر بالملل، وأن تكون كل كلمة فيه ذات مغزى ومعنى للوصول إلى الهدف المقصود منه، أي لا يسمع الكاتب بوجود ألفاظ زائدة وقالت ناتالي ساروت: إن «كلمات الحوار عبارة عن كلمات مستعارة من اللغة الشائعة، إنها كلمات نستعملها كل يوم، ولكن الأشياء التي نقولها ليس أشياء تقال عادة»⁽³⁾، وقياس نجاح الحوار يعتمد على «مدى اندماجه في صلب القصة حتى لا يبين للقارئ عنصراً دخيلاً

(1) م. ن، 63.

(2) ينظر: النزعة الحوارية في الرواية العربية، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011، 18.

(3) حوار في الرواية الجديدة، رمون اللاهو، ت: نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، 54.



مقحماً عليها أو متطفلاً على شخصياتها))⁽¹⁾ ويعتمد نجاح الحوار على أمور أساسية، منها: ((مدى قدرة الكاتب ومهارته وحرفته في الكتابة الإبداعية بشكل عام وكتابة الحوار بشكل خاص.... وعمل الكاتب على تحقيق المواءمة بين الحوار وطبيعة الشخصيات وعدم تكلفه تكلفاً يأتي معه غير متلائم معها))⁽²⁾ وهناك أسباب ضعف الحوار وهي ((فقر الخس عند هذا الكاتب تجاه تحميله هذه الوظيفة أو تلك في المكان المناسب.... إضافة الى ذلك أن يكون الحوار غاية بذاته لا وسيلة، لأن الأصل فيه أن يكون وسيلة)).⁽³⁾

وبذلك نتوصل إلى أن سمات الحوار الجيد، هي: ((الاختصار والإفصاح والإبانة وانتقاء خير الأساليب والجمل والألفاظ المعبرة عن الشعور والعاطفة، وترك العبارات التي لا قيمة لها والاشارة إلى الواقع لا نقله مع مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار، فإذا كان الحوار بين طرفين أو ثلاثة ظاهرياً، فإنه يوجد طرف آخر هو القارئ أو المستمع)).⁽⁴⁾ وللحوار إيقاع خاص به يجب على الأديب والمؤلف العناية والاهتمام بإيقاعه، وأن يكون متجانساً مع إيقاع النص أو مقاطع السرد بشكل عام حتى لا يكون مختلفاً ومغايراً. لأن ((قبل الوصول إلى منطقة الحوار التي يتفصح - دائماً - فيها المظهر الأدائي والتي ستكون بذلك منقطة استقرار سردي يمكن استثمارها. على اعتبارها فرصة تسمح بإعادة التهيكل. في تصعيد الفعل السرد، لمنح المحمول القصصي أفقاً أوسع للتشكل، فضلاً عن التشكيل الإيقاعي الذي يوفره الحوار للنص حيث إن أسلوب السرد والوصف أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب والحوار الذي يميل إلى

(1) دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها - اتجاهاتها - أعلامها، محمد زغلولة سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، 1973، 36.

(2) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، 89.

(3) م. د، 90.

(4) لغة الحوار في المسرحية والقصّة والرواية، حسين علي محمد، إنترنت: 2011-1-15. www.

السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يعتمد على التبادل، وبعبارة أخرى فإن إيقاع السرد ينبع من ذات الكاتب في حين يتألف إيقاع الحوار من مشاركة الآخر⁽¹⁾

إيقاع الحوار يأتي نتيجة السؤال والجواب وما يحدث من نفحات أثناء حديث الشخصيات ومعاورتهم وكذلك استطاعت القصة القصيرة أن توظف الحوار المسرحي بشكل جديد في نسجها القصصي وذلك في شكلين، الأول أن يكون الحوار في بداية القصة إلى نهايتها، ويكون بمثابة الخيط الذي يربط خرز السرد ويسمح للسارد ويعطيه المجال لأن يمارس فعله القصصي، والثاني إذا كان الحوار المسرحي موجوداً في القصة على شكل فقرة تامة أو مقطع يصبح الحوار مكاناً لاستقرار السرد والسارد بإمكانه استغلال هذه الفرصة من أجل إعادة بناء متنه القصصي، في كلا الشكلين يحتفظ الحوار بدوره الفاعل في الشكل والحركة السردية من حيث السرعة والبطء.⁽²⁾

واستخدام كاتبنا محيي الدين زنكنة لعنصر الحوار يعود إلى أنه ((يسخر الأدب والفن لخدمة الدراما بطريقة جعلت أغلب كتاباته القصصية تجلى بالطاقات الدرامية الهائلة التي تمنحها إمكانية التحول من الورق إلى خشبة المسرح...)).⁽³⁾، ولهذا نجد أن بعض نصوصه القصصية تحولت من نص قصصي إلى نص مسرحي، ومن هذه القصص أجرداد، صراخ الصمت الأخرس، الكلب العجوز مغمض العينين... وغيرها. ويجب استخدام عناصر الدراما مثل الصراع والحوار بشكل سليم ودقيق وغير مبالغ فيها، لأن استخدامها بشكل مبالغ فيه في القصة القصيرة والرواية يؤثر سلباً في صفتها القصصية والروائية ويقربها إلى الدراما، لكن نجد أن ((محيي الدين زنكنة إليه نابع لا من رغبة إسرافية ولكن من منهجية تروم تسخير العناصر الدرامية لخدمة نصوصه

(1) نقلاً عن: جماليات الشعر - المسرح - السينما في نماذج من القصة العراقية، حمد محمود الدوخ، 25.

(2) ينظر: م. ن، 126.

(3) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، صباح الأنباري، 5.

القصصية... حتى أننا لا نجد قصة من قصصه تخلو من الحوار⁽¹⁾. ويريد الكاتب من استخدام الحوار ((الكشف عن أفعال الشخصيات لا عن أقوال الراوي، يريد منه أن يعرفنا على حالة البطل الداخلية بدل من أن يترك السرد يخبرنا عن حالته من الخارج، وهذا ما أراده لسائر قصصه. وثابر على تحقيقه فيها حتى صار عنصراً من عناصر منهجيته⁽²⁾)).

واستفاد من المسرح في بناء القصة والرواية، وهذا ما جعل نصوصه القصصية تحمل الطاقات الدرامية. وقال بهذا الصدد الناقد والكاتب ياسين نصير: ((وأنت تقرأ ما يكتبه في الأنواع الأدبية كلها تجد قاصاً في المسرح ومسرحياً في القصة⁽³⁾)). وبهذا توصلنا إلى أهمية الحوار كعنصر بنائي داخل النسيج القصصي فهو عنصر درامي لكن بإمكانه المشاركة في بناء نصوص أخرى وأن يقوم بدوره في التعريف عن الشخصيات ورسم أحوالها وطباعتها وأفكارها وكذلك رسم العالم الباطني الذي يحمل أحاسيس ومشاعر خفية عن الظاهر، وكذلك رسم الأيديولوجيات للشخصيات بمختلف أنواعها، وقادر على تطور سير الأحداث وتقديمها وتنقلها إلى مراحل أخرى متقدمة. والعلاقة التي تجمع بين الحوار والعناصر الأخرى في القصة من زمان ومكان، واعتماده على التركيز والإيجاز والكثافة دون وجود معلومات أو جمل أو مفردات زائدة تطيل على القارئ ويجعله يمل من الحوار. ومراعاة الكاتب للإيقاع وجعل هذا الإيقاع مناسباً مع الإيقاع العام للنص وإيقاع السرد والوصف، وعدم السماح لوجود عبارات غير ملائمة ودون فائدة في المعنى كي لا يعرقل الوصول إلى الهدف، لأن طبيعة القصة القصيرة تتلاءم مع الإيجاز والتكثيف، لأنها لا تحتاج إلى أمور زائدة، ومساحتها محدودة ليست مثل الرواية التي تتمتع بحيز مكاني وزماني واسع. وهذا لأن القصة القصيرة تختار جانباً أو لقطة واحدة من الحياة كبوابة رئيسة للدخول إلى الموضوع وليست هي صورة الحياة كلها.

(4) م. ن، 12-13.

(2) ن، 13.

(6) نقلًا عن: ن، 15.



ثانياً: القصة القصيرة: تعريفها، تاريخها، خصائصها:-

أ. تعريفها - تاريخها:-

تعدّ القصة القصيرة من الفنون الشريفة الحديثة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي من القوالب الأدبية الشريفة التي تصاغ في قالب شكلي محدد، وتعتبر عن رؤيا كاتبها أو ما يتصل بالحياة الإنسانية والمجتمع بصورة عامة. لهذا نجد ((أن كتابة الأقاصيص من أشقّ الفنون في العصر الحاضر ومن أشدّها احتياجاً إلى فهم عميق وإدراك واسع لطبيعة هذا الفن ولحباياه الكثيرة))⁽¹⁾.

ظهرت القصة القصيرة في الأدب الغربي بصورتها الفنية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر حيث ((كانت القصة حتى العصر الحديث تجنح إلى الخيال، فتختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وتزخر بالمعجائب والفرائب، ولا تعرف مبدأ السببية في بناء أحداثها، فلا رابط بين أحداثها، ولا محو تدور عليه الأحداث، ويطلق النقاد والباحثون على القصص الأولى مصطلح الحكاية))⁽²⁾ وهذا يدل على أن الحكاية ((معناها يبدو أشمل، إذ إنه يتجاوز الأنماط الفنية ليعبر عن كل تسلسل للأحداث))⁽³⁾.

وكان هناك العديد من المحاولات لكتابة القصة القصيرة، وأولى هذه المحاولات كانت في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان. وكان يطلق عليها مصنع الأكاذيب، وقصص هذه المجموعة كانت مختلفة عما سبقها، لأنها بسيطة في التعبير، وتختار شخوصها من بين الأفراد العاديين وتستهدف التسلية. والمحاولة

(1) في النقد القصصي، عبد الجبار عباس، دار الرشيد، بغداد، 1980، 274.

(2) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، 2000، 126.

(3) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجليل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 12.



الثانية ظهرت أيضاً في القرن الرابع عشر في إيطاليا، وهي قصص لـجوفاني بوكاشيو المعروفة بـقصص الديكامرون أو المائة قصة⁽¹⁾.

أخذت القصة القصيرة تنحى منحى آخر وتقترب من الحياة الواقعية، وأخذت ((الحكاية تتخلص من خيالها وأساطيرها وسذاجتها، وتأخذ ماذنها من الواقع، وتعنى بالحالات النفسية للشخص))⁽²⁾، وهذا يدل على أن الحياة الواقعية أصبحت مادة أساسية في بناء القصة القصيرة. ومن الرواد الذين طوّروا القصة القصيرة وأشاعوا مفهومها الحديث أدجار الن بولاميريكي الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وجي دي موباسان الفرنسي الذي عاش في النصف الثاني من القرن نفسه، وأنطوان تشيخوف الروسي الذي عاش في المدة نفسها تقريباً. هؤلاء الرواد حاولوا أن يضعوا أسساً للفن القصصي، وأن يصوّروا المجتمع والحياة الواقعية من خلال القصص، لاسيما أدجار الن بولاميريكي حيث ذكر أصول القصة القصيرة وقواعدها، منها: القصر وتحديد المدة الزمنية التي تستغرقها قراءة القصة القصيرة وحددها من نصف ساعة إلى ساعتين، وأكد على قيامها بانطباع موحد وأن تخدم كل كلمة فيها الغرض المقصود. واستطاع موباسان أن يربط بين مادة قصصه والواقع الذي عاش فيه بشكل يدل على الدقة والمثانة في الاختيار. لأنه اختار النماذج من الشخصيات والموضوعات المحيطة به وعلى يد أنطوان تشيخوف أصبحت القصة القصيرة أكثر واقعية ولم يبق منها شيء غير عادي أو غير مألوف⁽³⁾.

عرف التراث العربي ما يُسمى بقصة الخبر أو قصة التاريخ- وكذلك عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، وقصة الفلسفة، والمقامة التي بدت فيها الصفة الفنية بل طغت عليها... كذلك عرف التراث العربي المجموعات القصصية مثل كتاب البهلاء للجاحظ 255هـ والمكافاة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف 339هـ وكانت هذه

(1) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، 1959، 7-9.

(2) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 137.

(3) ينظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 137-139.

الكتب تجمع في كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، وإن لم تكن تندرج تحت موضوع واحد فقط، وحرص مؤلفوها أو جامعوها على أن يربط بينهما برابط فني. وتعد ألف ليلة وليلة من القصص التي صيغت على طريقة القصص المتداخلة، أي رواية قصة داخل قصة. وهذا يدل على أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة حسب، بل عرفوا مجموعات منها وحرصوا على أن يبرروا وجودها معاً مرة عن طريق الموضوع الواحد وأخرى عن طريق رابط فني أو عن طريق التداخل.⁽¹⁾

ثم ظهرت القصة القصيرة في عهدها الحديث ((في مطلع القرن العشرين مع إنتشار الصحافة والتعليم ونشاط الترجمة من الآداب الأوروبية)).⁽²⁾ وكانت القصة القصيرة في ذلك الوقت تنقسم على قسمين: القسم الأول كان متأثراً بالأشكال الأدبية في الأدب العربي القديم من حيث اللغة والأسلوب وكذلك متأثراً بالدعوة الإصلاحية التي أثارها جمال الدين الأفغاني، وكذلك ما جمع بين خصائص المقامة والقصة القصيرة وذلك في كتابات المولحي³ والمفلوطي⁴ وعبد الله نديم. القسم الآخر كان متأثراً بالغرب وكان هذا التأثير بصورة مباشرة، لأنهم قرأوا نتاج الكتاب والقصصين العالمين في لغاتهم ومن هؤلاء الكتاب: محمد تيمور، ومحمود تيمور، والأخوان عيسى وشحاتة عبيد، ومحمود طاهر لاشين.. وغيرهم.⁽³⁾ وأول قصة فنية متكاملة ظهرت في الأدب العربي الحديث هي قصة ((في القطار لمحمود تيمور، نشرت عام 1917 في جريدة السفور، هي أول قصة بهذا المعنى الفني)).⁽⁴⁾ لقد أيد ما نقوله كل من ((المستشرق الروسي كراتشوكوفسكي، والألماني بروكلمان، والفرنسي هنري بيرس أكدوا هذا الأمر بأن قصة محمود تيمور هي أول قصة متكاملة بالمعنى الغربي الحديث التي نشرت في تلك الفترة)).⁽⁵⁾

(1) ينظر: دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، دار طلاس، دمشق، 1989، 60-64.

(2) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 139.

(3) ينظر: دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 88-90.

(4) م. ن، 91.

(5) ن، 91.



وكان ظهور القصة حديث النشأة وكان هناك اختلاف واضح في حركة تلك القصص في الشرق والغرب بصورة متساوية، لأن الحركة في تلك القصص السابقة كانت حركة خارجية، لكن المؤلف في القصة الحديثة يتعمق في نفسيات أبطاله عارضاً لنا انفعالاتهم وكاشفاً أماننا دوافعهم.⁽¹⁾

ثم أخذت القصة القصيرة في مصر تتجه اتجاهاً واضحاً نحو الواقع وحاول القصاصون أن يتجسّدوا أدباً واقعياً حيث يحترم فيه الروح الجماعية والفردية، وأرادوا من الأدباء أن يتخلوا عن ذواتهم وأن تكون لأدبهم رسالة. والتأجّات القصصية كانت تتفاوت من الناحية الفنية، منها ما كان يهتم بجانب المضمون أكثر من بقية عناصر العمل الفني، ومنها من مزج بين الواقع الخارجي والواقع النفسي الداخلي. ومن أبرز كتاب هذا الاتجاه يوسف إدريس. وكان هناك قصاصون آخرون مزجوا بين الوجدانية والسريالية، ومن أبرزهم إدوارد خراط.⁽²⁾ وظهر في بداية الستينات جيل من كتاب القصة القصيرة والرواية أطلق عليهم الموجة الجديدة، حيث ظهرت نصوصهم الأدبية في بداية هذه المرحلة، وأخذت تتطوّر، وتتأصّل في مراحل أخرى، لكن بدرجات مختلفة أمثال: صنع الله إبراهيم، يحيى طاهر عبدالله، يوسف العقيد وغيرهم.⁽³⁾

بدأت القصة القصيرة تظهر في العراق مستقلة، وأصبحت لها مقومات فنية وأدبية لأسباب متعددة، منها الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووجود حركة النهضة، ومحاربة الاستعمار، والدعوة إلى التحرر. كل ذلك كان له أثر كبير ومباشر في ظهور هذا الفن الأدبي.

ظهرت القصة العراقية ((في أوائل القرن العشرين..... حين بدأ محمود أحمد السيد يطبع آثاره الأولى التي تعتبر أول آثار قصصية كتبت في القصة العراقية الحديثة)).

(1) ينظر: دراسات في الرواية والقصة القصيرة، يوسف الشاروني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، 127.

(2) ينظر: دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 98-99.

(3) ينظر: بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، الأمل للطباعة والنشر، مصر، 2000، 5.



(1) وهناك محاولات سبقت محاولة محمود أحمد السيد لكنها تعتبر محاولات بدائية في القصة العراقية ومعظمها تدور في إطار قصص الرؤيا، وهي نمط من القصص يحاول كاتبها أن يكشف فيها من خلال حلم يراه عن مستقبل العراق المظلم، وذلك في نموذج كتبه 'خطاء أمين' بعنوان 'كيف يرتقي العراق' رؤية صادقة حيث كانت امتداداً للنمط البدائي في القصص آنذاك، ثم اخذ هذا التطور يظهر بشكل أوضح في عمل روائي طويل كتبه سليمان فيضي بعنوان 'الرواية الإيقاعية' التي نشرت في البصرة عام 1919.⁽²⁾

إذن يعد نتاج محمود أحمد السيد القصصي البداية الفنية للقصة العراقية الحديثة في مجاميع قصصه 'جلال خالد 1928'، و'الطلائع 1929'، وفي ساع من الزمن 1935، وكان في قصصه الرائدة قد اقتحم طريقاً بكاراً ولم يجد في الساحة من يدعمه غير حماسه ورغبته الجارفة في أن يرى هذا الفن الذي بهر به يأخذ مكانه في الأدب العراقي الحديث.⁽³⁾ وفي الثلاثينات شهد بزوغ فجر القصة الحديثة في العراق ومن أبرز كتابها في تلك المرحلة: أنور شاول، وذو النون أيوب، وعبد الحق فاضل، ويوسف مكي... وغيرهم ممن زاولوا كتابة القصة في ذلك الوقت. لقد تعددت الأشكال والمضامين في القصة العراقية، واكتسبت بعض مقومات القصة الفنية، وانحصر في الكثير منها أسلوب السرد التقريري، وحل محله أسلوب قصصي يعتمد في أحيان كثيرة على الصورة والحركة للكشف عن غرض القاص.⁽⁴⁾

(1) تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي، داوود سلوم، المعرفة للطباعة، بغداد، 1959، 127.

(2) ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق، 1908-1939، عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 333.

(3) ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق، 1908-1939، عبد الإله أحمد، 59. وينظر أيضاً: الأعمال الكاملة لمحمود أحمد السيد، علي جواد الطاهر وعبد الإله أحمد، دار الحرية، بغداد، 6.

(4) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، ج: 1، دار الحرية، بغداد، 1977، 22-23.



وفي الأربعينات ضعف الفن القصصي وكان تسوده المباشرة، والركود خيم على الحياة الأدبية ولم تستطع القصة أن تتجاوز واقعها الذي حققته سابقاً وكذلك لم توفق في تقديم أسماء جديدة من القصاصين، وهذا الركود لم يقتصر على هذه المرحلة بل امتد ليشمل الإنتاج القصصي كله. وقد ظهر هذا الركود في جانبيين، الأول في قلّة ما كتب في هذه المرحلة، وثاني في انخفاض المستوى الفني، وكانت الموضوعات غالباً تدور ضمن القصص الساذجة ذات المضمون العاطفي والاجتماعي⁽¹⁾.

ولكن القصص في الخمسينات بتجربتها الحفصة تشكّلت انعطافاً مهماً في أدبنا القصصي، حيث أن قصص هذه المرحلة تخلت عن التزعة التقريرية والخطائية وعن امتداد تأثيرات فن المقالة فيها، وبذلك أصبحت القصة العراقية تقترب في مستواها الفني من مستوى القصة العربية المعاصرة⁽²⁾. و((تميّزت القصة في هذه المرحلة بأنها انعكاس للحياة الاجتماعية التي يجيها بسطاء الناس في العراق والبحث في همومهم وكشف طموحاتهم))⁽³⁾.

وهذا يدلّ على ارتباط القصة العراقية بالواقع بصورة صادقة، فالكتاب يحاولون معالجة مشاكل الفرد داخل المجتمع عن طريق قصصهم، لأن هذه ((المرحلة الخمسينية شهدت هذه النقلة النوعية وازدادت معها صلة القاص العراقي بالقصة الغربية وبإنجازات القصة العالمية المترجمة لتستفيد منها في النأي عن المعالجة السردية المباشرة لموضوعاتها، وفي الإفادة من المعطيات السيكلوجية في تصوير الشخص، فضلاً عن اعتماد طرائق جديدة في معالجة موضوعي الزمان والمكان))⁽⁴⁾. ومن أبرز أعلام القصة العراقية في هذه

(1) ينظر: م. ن، 253.

(2) ينظر: ملحق القصة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، 1978، 291-292.

(3) عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، سليمان البكري، مؤسسة دار الكتب، الموصل، 1977، 7.

(4) القصة العراقية القصيرة قراءة في المنجز الإبداعي، صالح المويدي، إنترنت: 1-12-2011.

www.awtad.net

المرحلة: عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي، وغائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى صقر وغيرهم^(١).

إن تنوع قصص هذه المرحلة وتطورها من الناحية الفنية وازدهارها ((يعود إلى تعرف القاص على الأساليب الأوروبية الحديثة في كتابة القصة، وكان لتيار الوعي سحره المؤثر في هذا المجال، حيث تحلى القاص عن الحشو الزائد الذي كان يميز حدث القصة المتسلسل وركز على نماذج معينة استلها من الواقع))^(٢) وكذلك أكدوا على السمة الفنية لقصصهم، وبجانب هذا الأمر اهتموا أيضاً بالجانب اللغوي وأرادوا أن تكون لغتهم سهلة واضحة بعيدة عن الإنشائية وتحاشى التزويق، وذلك إدراكاً منهم أن اللغة القصصية الحقة هي اللغة القادرة على رسم الشخصيات وتصوير الأجواء، ونقل الأفكار بدقة، لأن اللغة التي تثقل بالتعابير الإنشائية، أو التي تتجه إلى غايات جمالية مجردة، تبدو كأنها هدف القاص من كتابة القصة، بحيث تجر على العمل القصصي وتغرقه في التعميمية، ولا يستطيع القارئ أن يلتبس منها أجواء واضحة غنية أو غير غنية^(٣). بصورة عامة حاول القصاصون في هذه المرحلة، لاسيما في مرحلة الخمسينات أن تترصد قصصهم الحياة الاجتماعية، وتستشف مكانم الروح الشعبية، وتعبر عن طموحات المجتمع العراقي وكبواته.^(٤)

بعد انتهاء مرحلة الخمسينات دخلت القصة القصيرة في العراق إلى مرحلة جديدة، وهي مرحلة الستينات، وهذه المرحلة معروفة بـ مرحلة أجيل الجديد أو الموجة الجديدة، واكتسبت القصة القصيرة أسساً وبناءً فنياً جديداً مغايراً للأجيل السابق أو مغايراً للموروث القديم من حيث الشكل وكذلك المضمون، وكان هذا الاختلاف بين الأجيال

(1) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، ج: 2، دار الحرية، بغداد، 1977، 24.

(2) التجريب في القصة والرواية، سليمان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، 15.

(3) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، 60 - 61.

(4) ينظر: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد طلال، دار الرشيد، بغداد، 1982، 12.



نتيجة لأسباب سياسية واجتماعية، لاسيما بعد ثورة الرابع عشر من تموز 1958، وانتكاسة الثورة وجنوح السلطة نحو الدكتاتورية الفردية نتج عن ذلك إحباطات أحاطت بكافة المستويات والقطاعات الاجتماعية، ثم أدت إلى كارثة نفسية وانفلاق ذاتي لدى الكتاب والقصاصين في هذه المرحلة.⁽¹⁾ وهذا الإحساس والشعور بالهزيمة وخيبة الأمل دفع القاص للبحث عن قيم ومفاهيم جديدة، واتسمت تجربتهم القصصية بغلبة المهم الفردي على المهم الجماعي الذي كان موجوداً لدى الجيل السابق، وهذا أدى إلى هيمنة الانجاء الفردي، وجعل من القاص أن يميل إلى استخدام التكنيك وإعلاء شأن المهم الجمالي على المهم الاجتماعي والفكري.⁽²⁾ وإحساس القاص بعدم ملاءمته مع الواقع المعيش جعله يبحث عن واقع بديل، وهذا البديل هو الدخول إلى العالم الداخلي للإنسان وتصوير هذا العالم بصورة دقيقة حيث إنه عالم محبط ومعزول عن الحركة والتحويلات الاجتماعية، لذلك حاول القاص أن يهرب من رصد حركة التغيرات الاجتماعية أو محاولة رصدها بشكل غير مباشر في العالم الداخلي للفرد، وأن بعض هذه التجارب حاولت أن تقطع جذورها بالعالم الخارجي وتسقط أسيرة للتجريد والانفلاق على الذات، ولجذ هذه المحاولات عند قصاصي هذه المرحلة أمثال: جليل القيسي، عبدالرحمن الربيعي، وسركون بولص، وجمعة اللامي، وأحمد خلف... وغيرهم.⁽³⁾ وهؤلاء القصاصون تأثروا أيضاً بتأثر القصص العالمي واطلاعهم على هذه القصص مع ازدهار وانتشار حركة الترجمة إلى العربية، فتأثر القاص المجدد دون شك بتجارب وكتابات أمثال ناتالي ساروت، وفيرجينا وولف، وآلان روب غرييه، وجيمس جويس، وكذلك تأثر بكتابات سارتر، وكامو، وغيرهم، ووجد فيها صدى واضحاً لثأجاته.⁽⁴⁾

(1) ينظر: عبدالرحمن مجيد الربيعي وتجليد القصة العراقية، سليمان البكري، 13.

(2) ينظر: ملئى القصة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، 294-295.

(3) ينظر: ملئى القصة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، 295.

(4) ينظر: عبدالرحمن مجيد الربيعي وتجليد القصة العراقية، سليمان البكري، 9.



وظهرت تأثيرات القصة الأوروبية الحديثة في نتاج القصاصين المحدثين لاسيما عند توجيههم نحو ((استخدام الرمزية، والعشبية، والفردية طريقتاً طبعياً للحلم والقنوط في نماذج اتسمت بهذه السمات، وفي ابتداع لغة جديدة للقصة تتسجم مع التطور والطموح الخاص بالوجود الواعي المقبل)).⁽¹⁾ وعلى الرغم من وجود هذا التنوع والتجديد في الستينات من حيث التأثير ببعض الأشكال في الحداثة الغربية والتغيرات من حيث الشكل والمضمون، إلا أن بعض من القصاصين حاولوا استخدام طرق جديدة في كتابة تجاربهم القصصية فحاولوا الحفاظ على ((الكثير من تقاليد ومنجزات القصة الخمسينية وقدمتها عبر منظور جديد ومنها تجارب غازي العبادي وموفق خضر وسهيله داود سلمان وزهدي الداودي وعلمي الدين زنكنة وغيرهم من القصاصين)).⁽²⁾ هذا يؤكد على أن القصاصين قدموا نتاجهم القصصي عبر اتجاهات ومفاهيم مختلفة، ولم يلتزموا بطريقة واحدة، ونحن هنا بصدد دراسة القصص القصيرة للقاص الكردي العراقي نجي الدين زنكنة ومجاميع قصصه، الذي كتب أغلب قصصه في مرحلة الخمسينات والستينات، ويعد من قصاصي جيل الستينات وتأثر بما كان موجوداً في عصره إلا أن نتاجه القصصي ينقسم على جيلين مختلفين، أي فيه خصائص جيل الخمسينات وخصائص جيل الستينات، وهذا ما أكدته علي جواد الطاهر في مقالة كتبها عن القاص نجي الدين زنكنة فقال: ((صحيح أنه يبقى خمسينياً في التزام قضية الإنسان مذهباً ورسالة، وأن شيئاً من جديده يزيده طراوة، ولكن الذي يحدث أنه يدخل عليه ما ليس منه فيزيد من شأن الرمز والسريرية ويتعمد قليلاً عن القارئ، وإذا كان مثله قد عاصر الموجة الستينية فلا يبعد أن يكون قد تأخر بدعاوتها واخذ منها شيئاً كزيادة الشاعرية في اللغة واللجوء إلى تقطيع النص)).⁽³⁾

(1) م. ن، 15.

(2) القموص والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد، 2004، 223.

(3) من حديث القصة والمسرحية، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، 237.

وتطورت القصة القصيرة في المراحل الأخرى أي في السبعينات والثمانينات، والقصاصون في هذه المراحل ازداد فهمهم لمراحل وأجيال الخمسينات والستينات، وكذلك استفادوا من تجاربهم وأساليبهم في صياغة القصة الفنية الحديثة واستعاب أهم المعطيات والأفكار الجديدة للقصة العربية والعالية، وظهرت مجاميع أخرى من القصاصين أمثال: جهاد مجيد، وفاضل الربيعي، وسعد البزاز، ومي مظفر، ولطفية الدليمي، وناطق خلوصي وغيرهم من كتاب القصة القصيرة.

ب :- خصائصها :-

أصبحت القصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي تنفرد بتعريف خاص. لها خصائصها وملاعها وعناصرها. وعرفها كثير من الأدباء والنقاد الغربيين والعرب بأشكال وأساليب مختلفة، وكل واحد منهم يراه من زاويته الخاصة.. من التعريفات الأساسية التي تقدمها تعريف لـ (دجار آلان بـ) الأمريكي، الذي قال: ((تقدم القصة الحقة، في رأينا، مجالاً أكثر ملاءمة دون شك، لتدريب القرائح الأرقى سمواً، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى)).^(١)

إن قالب القصة القصيرة الجيدة يكون من القوالب الأدبية المناسبة لتقديم النماذج والإنتاج القصصي الأكثر رقياً ومتزلة من أي قالب أدبي أو نثري آخر. وقال في مكان آخر: ((إن القصة القصيرة بحسب تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع)).^(٢) وهنا أكد الأثر الكلي أو وحدة الانطباع التي تحققة القصة القصيرة.

(١) القصة القصيرة دراسات وختارات، طاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977، 73.

(٢) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، 199.

وعرفها الناقد المعاصر أندرسون أمبرت⁽¹⁾ بأنها: ((الحكاية القصيرة ما أمكن، حتى يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة... ثم يضيف، ويضغط القصص ما أدته، لكي يعطيها وحدة نغم قوية أماناً عدد قليل من الشخصيات، وشخصية واحدة تكفي ملتزمين بموقف تترقب حل عقده بفارغ الصبر... ويضع القاص النهاية فجأة، في لحظة حاسمة)).⁽²⁾ هذا التعريف يتحدث بصورة عامة عن عناصر العمل القصصي والمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة قصة قصيرة، وأكد أيضاً الوحدة بين أجزاء العمل القصصي حتى يكون لديها إيقاع، ونغمة قوية ومؤثرة في القارئ. وعرفها وليام بيدن⁽³⁾ أستاذ جامعة ميزوري الأمريكية بقوله: ((فالقصة القصيرة في أبسط أشكالها تتركز حول موقف يتضمن كائنات بشرية تعاني نوعاً ما من المشاكل التي تحتاج إلى أنواع من القرارات والحلول، وتكون هذه القرارات والحلول إما طبيعية فيزيقية أو نفسية حسية تكون الحالة)).⁽⁴⁾ وقال إن ((أفضل معيار للحكم على القصة القصيرة هو مقياس قابلية التذكر، فالقصة الممتازة هي ببساطة القصة التي تستحق القراءة مرة أخرى، وتبقى في ذهن القارئ، لأنها ترك به بقية... ولأنها تكون قد حولت مظهراً ما من مظاهر الحياة إلى الفن)).⁽⁵⁾

(1) أندرسون أمبرت: ولد في نرطبة لارجنيتين في عام 1910 بعد سنوات من الدراسة المجلد إلى الصحافة وبدأ الكتابة في صحيفة هيوستن ايرس لافالجاردياً يومياً، وسرعان ما أصبحت رئيس تحرير قسمها الأدبي. حارب لتجديد المشهد الأدبي الأرجنتيني، وابتعد عن واقعية قرن التاسع عشر لصالح الخيال، نشر عام 1934 مجموعة من المقالات بعنوان ألهم في الهواء ومقالات عن نظرية وتقنيات القصة القصيرة. ينظر: إنترنت: 2012-2-21 www.news.harvard.edu

(2) القصة القصيرة دراسات واختارات، طاهر أحمد مكي، 73.

(3) في عالم القصة، علي شلش، مطابع دار الشعب، القاهرة، 1978، 73.

(4) م. ن، 31.



وأكدت هالي برنت⁽¹⁾ أن ((الخبرة بالقصة القصيرة تأتي بالدرجة الأولى بقراءة العملاقة في هذا الفن، لكن يبقى هناك خط أحمر لا يمكن تجاوزه حتى يمكننا اعتبار ما نقرأه قصة قصيرة: خط يتعلّق بالأسلوب، والشخصية ودوافعها وحركتها، والبيدات وأهميتها، وجهة النظر التي تحملها القصة، وماذا تريد أن تقول، قصة بلا وجهة نظر مع بناء فني جيد لا تساوي شيئاً)).⁽²⁾ وهي من خلال هذا التعريف تؤكد على الفكرة، لأنها من عناصر البناء في العمل القصصي وأن كل قصة قصيرة إذا كانت جيدة عليها أن تحمل أفكاراً وآراءً مختلفة حول الحياة، أو تعبر من خلالها عن حالة من حالات المجتمع، مثل الفقر والظلم والصراع بين طبقات المجتمع والمشاكل والهموم التي يعانيها الأفراد داخل المجتمعات، لأن القصص ((يزيدنا متعة بالحياة وتفهمها لها، كما يفعل الشعر والدراما، وقد أصبح تنوعه في الموضوع والمغزى والبناء واسعاً سعة الحياة نفسها، وليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها...)).⁽³⁾

قام الأدباء والكتاب العرب أيضاً بكتابة تعاريف للقصة القصيرة، منها تعريف رشاد رشدي⁽⁴⁾ الذي قال: ((من المعروف أن القصة تروي خبراً، ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة... فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه

(1) هالي برنت: كاتبة وناشرة أمريكية، كانت مشرفة وعمررة لمجلة القصة في عام 1942 إلى عام 1971 وساعدت على نشر العديد من القصص القصيرة المبكرة للعديد من الكتاب أمثال نساينغتون تشيف وويليام سارويان. ومن الروايات التي كتبها هذا القلب، هذا هنتر 1953 وتاطني الدماغ 1957 والساعة في الجدار 1965، وكتبت العديد من الكتب المدرسية بما فيها على كتابة القصة القصيرة التي نشرت عام 1983. ينظر: انترنت: 2-2-2012. www.nytimes.com

(2) نقلاً عن: النقد الأدبي العربي الجديدي في القصة والرواية والسرد، عبدالله أبو هيف، منشورات اتحاد كتاب العرب، دم، 2000، 144.

(3) الرجز في دراسة القصص، لين أولتيرنيد، ليزلي لويس، ت: عبد الجبار المطليبي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، 5.



خصائص معينة: أولها أن يكون له أثر كلي)).⁽¹⁾ هنا أكد على أن تكون القصة ذات الطابع والأثر الكلي، ويجب أن تتوفر فيها خصائص فنية لكي نستطيع أن نفرق بينها وبين الخبر العادي. وعرفها محمد يوسف نجم قائلاً: - ((القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو عدة حوادث تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة. تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثير والتأثير، وتختلف عن الأقصوصة في أنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة....، بينما الأقصوصة تتناول قطعاً أو شريحة من الحياة)).⁽²⁾ أشار في هذا التعريف إلى بعض العناصر الأساسية في العمل القصصي بصورة عامة، ثم الاختلاف بين القصة والقصة القصيرة، وأعطاه صفة التركيز والإيجاز، لأنها لا تتناول الحياة بصورة عامة بل تلقي الضوء على جانب منها. وعرفها الأستاذ والناقد يوسف الشاروني بقوله: - ((إن القصة القصيرة تنتمي إلى مجموعة الفنون القولية والدرامية، أي تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع)).⁽³⁾ في هذا التعريف تأكيد على عنصر الحدث، وهو من العناصر المهمة التي تقوم عليها القصة القصيرة، وكذلك التركيز والتكثيف والإيجاز مهمة جداً للقصة القصيرة، لأن ((صفة التركيز أساسية في القصة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره، أي في لغتها، ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة موحية لها

(1) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، 15.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار بيروت، لبنان، 1959، 9.

(3) دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 42.



دورها)).⁽¹⁾ وأكد هذا يوسف إدريس وقال:- ((القصّة القصيرة رصاصة تصيب الهدف أسرع من أي رواية))⁽²⁾.

ومن خلال هذه التعاريف يتبين أنّ هناك فروقات عديدة بين القصّة القصيرة والرواية مع أنّهما يتبعان إلى فن واحد، فهما مختلفتان في الشكل والمضمون، ومن الفروقات الأساسية التي حدّدها فرانك أوكونور حين فرق بين الرواية والقصّة القصيرة، فقال ((إن الفرق بين الرواية والقصّة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول، بل إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي))⁽³⁾.

يقصد أوكونور بالقصص الخالص القصّة القصيرة وبالقصص التطبيقي الرواية، لأن الرواية عالم واسع وشامل تتضمن الكثير من الأحداث والشخصيات، والزمان والمكان يجتازان فيها مكانة واسعة، أمّا القصّة القصيرة فتركز على موقف محدّد في الحياة، وتتناوله بطريقة مكثفة وموجزة في الوقت نفسه.

ويحدّد أوكونور فرقاً آخر بينهما، وهو أنّ ((القصّة القصيرة تختلف عن الرواية من حيث الشكل، ومن الممكن أن نعبّر عن الفرق بينهما ابتداءً بأن نقول إنّ القصّة القصيرة قصيرة))⁽⁴⁾. معناه أن قالب القصّة القصيرة قصير من ناحية الحجم، والرواية طويلة، ولكن نجد ((أنّ طول الرواية هو الذي يحدّد قالبها، أمّا القصّة القصيرة فإنّ قالبها يحدّد طولها، ولا يوجد ببساطة أي مقياس للطول في القصّة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي نحتّمه للمادّة نفسها))⁽⁵⁾. وأشار أوكونور إلى أن ((عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له، والنمو

(1) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، 203.

(2) القصّة القصيرة تعريفها وخصائصها وعناصرها، عبد العزيز عبد الحميد، إنترنت: 12-1-2011،

www.laghtiri1965.jeeran.com

(3) الصوت المنفرد مقالات في القصّة القصيرة، فرانك أوكونور، ت: محمود الربيعي، مكتبة الشباب

للنشر، مصر، 1983، 22.

(4) الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، 16.

(5) م. د، 21.

التاريخي للشخصية أو الحوادث كما نراه يشكل قالباً جوهرياً في الرواية، وإذا أهمل الروائي ذلك فإنما يهمله على مسؤوليته الخاصة، لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهري، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الانسانية برمتها، وهو لا بد أن يختار دائماً الزاوية التي يتناولها منها⁽¹⁾.

ومن الفروقات الأخرى بين الرواية والقصة القصيرة ((وحدة الانطباع أو الأثر الكلي الذي تحدث عنه 'بؤ' وهذا الشرط يعد شرطاً أساسياً من شروط القصة القصيرة... لكن تلك الروايات لما الحرية في عدم التقيد بهذا الشرط، بعكس القصة القصيرة التي يشترط فيها توفره وإلا تشتت ذهن القارئ في اللحظات القلائل التي يقرأ فيها القصة القصيرة، ولم تحقق له هذه الوحدة الشعورية التي هي الهدف الأول للقصة القصيرة⁽²⁾). وهذا ما قاله 'بؤ' حيث وصف القصة القصيرة بأنها إذا ((بنى كاتب ماهر حكاية فإذا كان مطلعاً على مهنته، فإنه لن يكيف أفكاره حسب أحداثها، ولكنه - بعدما يكون قد تخيل بعناية وتامل أثراً وحيداً معيناً يقترح إحداثه - يبتكر أحداثاً - يمزج فيما بينها - تتيح له أن يحصل، بأفضل وجه، على الأثر السابق تخيله، فإذا لم تكن جملة البداية نفسها تميل نحو إحداث هذا الأثر، فإنه يكون قد فشل منذ الخطوة الأولى. إذ لا يجب في الأثر الأدبي بأكمله - أن تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة لا تحمل مباشرة أو بطريقة ملتوية على تحقيق هذا التصميم المسبق⁽³⁾)).

(1) ن، 16.

(2) دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 44.

(3) نظرية المنهج الشكلي النصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، 117.

ومن الفروق الأخرى ((أن الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني، ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما في حالة الفلاش باك، وذلك بحكم أن الرواية تعرض الحياة في شمولها، أما القصة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل)).⁽¹⁾

إن القصة القصيرة ((تبنى على قاعدة تناقض، أو انعدام تصادف، أو خطأ، أو تعارض... فكل شيء في القصة القصيرة كما في الأحداث ميل نحو الخلاصة.. إن القصة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ القيت من طائرة ليضرب بحدة وبكل قواه الهدف المنشود)).⁽²⁾ إذن القصة القصيرة جنس أدبي متميز تركز على الاهتمام بموقف معين ولا توجد فيها أي شيء زائد، وهذا الجنس الأدبي ((بحكم، لا يسمح بالفضول والتزبد، بما ليس في خدمة النهاية التي حددها منذ بدء على نحو دقيق في خدمة التوتر أو القوة التي ينهض عليها البناء في حل العقدة التي يتظرها القارئ مشتاقاً، ولا يمكن للقصاص أن يجنح أو يسهو أو يتشاغل أو يبطئ دون غاية في رسم الجو أو تصوير الشخصيات...)).⁽³⁾

تتكون القصة القصيرة من مجموعة من العناصر التي تربط أجزاء القصة بعضها ببعض ولا يمكن فصل أو حذف أي واحد من تلك العناصر، لأن حذفها يؤدي إلى التخلخل في بناء القصة، ومن أهمها الحدث. والقصة القصيرة تروي لنا حدثاً أو خبراً لكن هذا الخبر يختلف عن الخبر العادي الذي نسمعه في حياتنا اليومية، لأن الخبر اليومي ليس له مقومات وأسس يبنى عليها. والقصة القصيرة أو الحدث عندما يدخل ضمن إطار أدبي يصبح مختلفاً. ولفرق آخر بين الخبر العادي والقصة القصيرة هو أن ((الخبر ليس إلا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريرى مباشر دون دلالة، أما القصة

(1) دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 44.

(2) نظرية المنهج الشكلي، 112.

(3) القصة القصيرة دراسات غنارات، طاهر أحمد مكى، 75.



القصيرة فتقدم حدثاً أو مجموعة أحداث يتسبب كل منها في حدوث الآخر بأسلوب تصويري ذي دلالة⁽¹⁾

وينطبق على الحدث عدد من القواعد والشروط، منها: - ((أن يكون أثره كلياً، وأن تكون وسيلتنا إلى ذلك ترابط تفاصيله، وأن يصور ما نسميه بالحدث، وهو يتكون من بداية ووسط ونهاية))⁽²⁾ إذن الأثر الكلي وترابط أجزائه من البداية والوسط والنهاية بصورة جيدة يؤدي إلى خلق الحدث، حيث يخلق من خلال موقف معين، ثم ينمو ويتطور حتى يصل إلى نقطة أخيرة، ومن الخصائص الأخرى للحدث في القصة القصيرة ((الوحدة أي أن يكون حدثاً واحداً لا أكثر، ويترك أثراً وانطباعاً واحداً عند قارئ القصة)).⁽³⁾ والحدث ووقوعه يحتاج إلى وجود الشخصيات، ومن خلال مراقبتهم تجاه الحدث تتطور وتتمو الأحداث بوجود الشخصيات. بعد الحدث وأهميته تأتي الشخصية، لأن وراء كل حدث مُحَدَث، والشخصيات في القصة القصيرة محددة وغالباً تدور حول شخصية رئيسة واحدة، ووجود الشخصيات مهم جداً لكي يكون للحدث معنى مكتمل، والتعرف على دوافع الشخصيات التي أدت إلى وقوع هذا الحدث والبحث عن الدوافع يتطلب التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثرو به.⁽⁴⁾ ولا يمكن أن نفرق بين الحدث والشخصية لأنهما مثل الفعل وفاعله، وإن ((تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وهذا المعنى ليس مستقلاً عن الحدث، يمكن أن نضيفه إليه أو تفصله عنه، وإنما ينشأ من الحدث نفسه... وقد يبرع القصاص في رسم شخصيات قصته ويبدع في تصوير ما يقوم به من أفعال)).⁽⁵⁾

(1) دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، 50.

(2) القصة القصيرة دراسات وختارات، طاهر أحمد مكي، 78.

(3) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 140.

(4) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، 29.

(5) القصة القصيرة دراسات وختارات، طاهر أحمد مكي، 79.



وهناك نوع من القصص لا يهتم بالشخصيات فحسب كأحد العناصر الموجودة بل يعتمد كلياً على الشخصية وتسمى قصة الشخصية، وهناك من يهتم بالحادثة فحسب، ولكن من يهتم بكليهما بصورة متساوية ينتج نوعاً جديداً من القصص يسمى "old morality" أي القصة التي تجمع بين طابعي السردية والشخصية.⁽¹⁾ ثم لا يكتمل الحدث والشخصية دون وجود المعنى، لأن المعنى يعد ركناً أساسياً من أركان الفعل والفاعل، وهما يصنعان وحدة الحدث واكتماله، لأن الفعل والفاعل لا تكونا لهما قيمة إن لم يكشفهما عن المعنى.⁽²⁾

والأهم في المعنى ((أن يكون نابعاً من الحدث والشخصية، وليس صادراً من الكاتب يفرضه فرضاً على القصة، فإذا حصل ذلك أصبح المعنى دخيلاً أو مقحماً على القصة)).⁽³⁾

يعبر الكاتب عن طريق اللغة أو الأسلوب عن أحداثه وشخصياته وهدفه، لذلك يعدّ الأسلوب أو اللغة جزءاً أساسياً في القصة القصيرة، والأسلوب له وظيفة خاصة في القصة القصيرة، وهي ((تصوير الحدث وتطويعه حتى يصل إلى الذروة فالنهاية، لهذا لا تأتي الأوصاف والحوار والسرد إلا لتحقيق هذه الغاية)).⁽⁴⁾ وهذا الأسلوب يعتمد على التكثيف والتركيز، وذلك بسبب ضيق حدود المكان والزمان في القصة القصيرة. وهذا الضيق لا يسمح بوجود تفاصيل زائدة وأوصاف طويلة، لأن ((الأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، ولأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه)).⁽⁵⁾

(1) ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، 193-194.

(2) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، 50.

(3) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 140.

(4) م. د، 141.

(5) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، 97.

هذه أهم عناصر بناء القصة القصيرة من حدث وشخصيات ومعنى وأسلوب التي تشكل معاً وحدة متكاملة لا يمكن أن تنجز وتنفرد، وهذا يؤكد أن القصة القصيرة تتمتع بكيان ذاتي، وكل ما فيها من معانٍ وموضوعات يؤدي إلى تحقيق الهدف الذي أُلئت من أجله من بدايتها إلى نهايتها، لأنَّ ((الموضوع الجيد هو الموضوع الذي يُثير انفعالات القارئ ويُمتمعه، ويشد انتباهه حتى يفرغ من القراءة، ثم يتسرب بعد ذلك في أعماقه، ليُثير تفكيره ويحرك مشاعره بين الحين والآخر)).⁽¹⁾

نتوصل إلى أن القصة القصيرة من الفنون الثرية الحديثة حيث تتجاوب مع لغة العصر وسرعتها في حركتها وتطورها تبعاً لمستلزمات العصر وموضوعاته، حيث تصوّر لنا نماذج وأمثلة متعددة من المجتمع في مختلف شؤونها وطبقاتها. وتتأولها من جانب أو زاوية واحدة بصورة مكثفة ودقيقة يحرص الكاتب على الإيجاز والتركيز فيها مراعاة لشروطها وقواعدها من وجود حدث واحد أو موقف واحد، على الاهتمام بعناصرها مثل الشخصية الرئيسة وتحديد الزمان والمكان، والاهتمام بالأسلوب والنسيج اللغوي من الوصف والحوار والسرد معاً. والقصة القصيرة لا تعرف أن تفرق إقطاعاً فكرياً، أي تحاول أن تعبر عن جميع الأفكار والآراء والأيديولوجيات سواء كانت فكرية أو قومية أو طبقية، وتحفل بالناس جميعاً دون النظر إلى ثقافتهم.

إذن تعد القصة من أكبر مظاهر الديمقراطية، وتعنى بتحليل حياة الجماهير أكثر من حياة البلاط والأمراء والسلطات.⁽²⁾

والقاص يحيى الدين زنتكة صاحب ثلاث مجاميع قصصية بعنوان: ألبواكير وكتابات تطمح أن تكون قصصاً وأجبل والسهل بالإضافة إلى عدد من القصص الأخرى نشره في وقت لاحق من حياته، منها ألفكاهة واللات والعزى وأجبل والثعبان والفقهة وحكاية بلا نهاية. وقصص المجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً

(1) نظرات في القصة القصيرة، حسين القباني، دار أنهار، القاهرة، 2004، 6.

(2) ينظر: تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النجاج، 27.



تختلف عن قصص البواكير بسبب تغير اتجاهات ومسار القصص حيث شهدت نقلة من آراء وأفكار الكاتب، ونقله من الموضوعات العاطفية والخيالية إلى موضوعات أكثر واقعية وجدية قريبة من معاناة الفرد داخل المجتمع والقضايا الاجتماعية ومسألة الطفولة وغيرها من الموضوعات. وهذه الآراء والأفكار أصبحت أكثر نضجاً وعمقاً وقرباً للواقع، أي أصبحت القصص واقعية تتناول قضايا المجتمع، ولكن من زاوية واحدة معينة، لأنها قصص قصيرة تتناول شريحة واحدة، ولا الحياة بأكملها.

ثالثاً: تعريف بالكاتب:-

ولد نعيم الدين زنكنة عام 1940 من أسرة كردية عريقة مناضلة ومتقفة في محلة شاطرلو بكر كوك تعلم منها الصبر والمواظبة، وهما صفتان ملازمتان له. بدأ الكتابة الأدبية في عام 1953 في مرحلة المتوسطة ونشر كتاباته في النشرات المدرسية، واعتقل عام 1956 إثر مساهمته في مظاهرة طافت شوارع كركوك تأييداً للشعب المصري في معركة بورسعيد واستكراً للدوان الثلاثي وحكم تسعة أشهر مع إيقاف التنفيذ لمدة خمس سنوات بسبب قصة مخطوطة بعنوان فرد الاستعمار عثرت عليها الشرطة في مكتبته 1956-1957.

أنهى دراسته الابتدائية والإعدادية في كركوك عام 1958، ونشر عام 1959 قصته الأولى وكانت بعنوان الناس.. والعمل.. والكتب في جريدة صوت الطلبة ومسرحيته الأولى أحتفال في مجلة صوت الطلبة في بغداد، ونشر في السنة نفسها مقالته الأولى في جريدة صوت الطلبة في كركوك. بعد ذلك دخل كلية الآداب جامعة بغداد وتخرج فيها عام 1962، وبعد سنة من تعيينه مدرساً في ثانوية المدحتية في ناحية المدحتية في الحلة بابل فر إلى كردستان سراً والتحق بقوات البشملة رطة في العام نفسه. وقضى هناك ما يقارب عامين، وفي عام 1968 كتب قصته البكر الجراد التي على الرغم من قسوة عالمها ومرارتها، لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت في ذهنه بلا توقف، وفي العام نفسه طبع أولى مسرحياته "السر" التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران وترجمت إلى اللغة الكردية وقدمتها فرقة نقابة عمال البناء في السليمانية من إخراج الفنان جليل

زكينة واستمر الكاتب في كتابة العديد من نصوص المسرحية، والروائية، والقصصية، إلى أن أصدر مجموعته القصصية الأولى بعنوان كتابات تلمح أن تكون قصصاً عام 1986، والمجموعة الثانية بعنوان "الجل والسهل" عام 2002، ثم جمعت قصص المجموعتين مع قصص أخرى جديدة في كتاب بعنوان "الأعمال القصصية/ المجلد الأول" عام 2007.

إن تكوين شخصية الكاتب المبدع طغت عليه العديد من الجوانب، ومنها التداخل السايكولوجي بين شخصيته الكردية الموروثة وشخصيته العربية المكتسبة من خلال المعاشة والتعليم بمراحله المختلفة لقد خلقت هاتين الشخصيتين بصفتاهما وثقافتهما شخصية جديدة بملامح جديدة أكثر إنسانية ورسوخاً في الوجدان. لأن هذه الشخصية كان لها الدور الأساس في بناء تلك التاجات الأدبية العميقة، لأن الكاتب كان مهتماً بالإنسان، لأنه إعتبره مضطهداً داخل الأنظمة الرأسمالية إقتصادياً، واجتماعياً، وسياسياً إن كان محلياً أو عالمياً فكان أسلوبه السلس والمؤثر في استثمار الرمز والدلالات الرمزية، لتصوير الواقع السياسي والاجتماعي، والثقافي العراقي.

في مقابلة خاصة مع الكاتب حول كيفية إختيار التجربة والنهج الذي يسلكه لتمويل تلك التجربة لكي يصبح فيما بعد شكلاً فنياً وأدياً قال: ((حين يعيش الأديب واقعاً متخلفاً لا منطقياً تقدم معطياته وباستمرار تحدياً صارخاً لكل ما آلف عليه من سلوكيته وأخلاقيته تعكسان وجوده وكيونته... شكل مهمة تحطيم هذا الواقع وإعادة صياغته الواجب الأساس للأديب والفنان.... وتتموضع جزئيات هذا الواقع لتخلق الهواء الذي أتنفسه والجو الذي أعيشه ومن هنا تلتقي الأوليات الأساسية لنسج التجربة التي تتطرح خلال الشكل الفني..... ان التجربة عندي في الأساس إفراز الواقع الذي أعيشه ويعيشه الملايين معي... ولكن هذا الافراز لا يتم بشكل ديناميكي، كما أن طرحه لا يتم بصورة آلية، وإنما يعكس كل ذلك عبر عملية خلق متعبة ومُرَقَّة.... وقد تكون التجربة في بدايتها باردة جافة وقد يكون تحسسي بها واقفاً عند حشود القشرة، ولكن عبر معاشة طويلة أو قصيرة فكرية، ووجدانية تكتسب الحرارة والتدفق... ومن خلال عملية ترابط دياكتيكي بمخزون التجارب القريبة والبعيدة تنحت التجربة معالمها الفنية وتتخذ



الشكل الفني الذي أسميته أنت -أي الصحافي- اصطلاحاً فكراً والشكل الفني في كل عمل أدبي يجب أن يستند ويعبر عن خلفية فكرية... والذي يحدث عندي أن يأتي الشكل الفني استجابةً لأبعاد التجربة نفسها غير مقحم عليها...⁽¹⁾.

يتضح من إجابته أن التجربة التي أخذت أشكالاً مختلفة عند الكاتب، سواء كانت في إطار مسرحي أو روائي أو قصصي أنها عبرت عن تجربة الكاتب الصادقة في الحياة وعاش معها حتى اكتمل لديه الشكل أو الصورة النهائية. ولم يكن هذا الشكل مستقراً لديه إلى أن يمر وقت طويل على تلك المادة لتصبح الشكل الفني النهائي، لأن أغلب نصوصه القصصية تحول إلى نصوص مسرحية، وقال بنفسه أن إختيار الشكل لديه يأتي مؤخراً بعد أن يعيش التجربة مدةً زمنية كاملة، لأنه لا يحتفظ بالشكل نفسه الذي كان يعيشه، وهذا سبب تحول نصوصه من القصصية إلى المسرحية، ومنها الجراد، الرجل الذي اهتمن دراسة الكائنات البشرية، الكلب العجوز المغمض العينين، الفكاهة، صراخ الصمت الأخرس.... لذلك أعتبر قاصاً في المسرح ومسرحياً في القصة.

وفي عام 2006 انتقل مع عائلته إلى مدينة السليمانية بسبب تدهور الأوضاع الأمنية في مدينة بعقوبة، واستضافته مؤسسة سردم كمستشار ثقافي لجملة سردم العربي. الكاتب أثرى الثقافة الانسانية بانتاجه الابداعي في القصة والرواية والمسرحية، ووجد في أبطاله صورة المواطن الذي يحمل دائماً هموماً أكبر من قدراته ودافع عن الانسان وحقوقه، وحرته، وآماله، وحلمهم بالمستقبل، وكان ضد كل شر وظلم، واستبداد في الحياة، وكان في بحث دائم عن السلام والحرية. وفي تاريخ 21/8/2010 أصيب بنوبة قلبية وتوفي على أثرها، تاركاً وراءه إرثاً أدبياً كبيراً.⁽²⁾

(1) حوار مع مؤلف مسرحية ألسر الفكر الثوري والأدب الملتزم، ملحق ألف باء، عدد: 4، كانون الأول، 1968، إنترنت: www.muheedeenzangana.com

(2) ينظر: المبدع الكبير محيي الدين زنتكة كلمات ودموع وحبر في هذا الجبل، السيرة الذاتية والابداعية لمحيي الدين زنتكة، دار سردم، وينظر: مراقبون في زمن التوهج، محيي الدين زنتكة حياة حافلة بالنضال، المدى، عدد: 1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.

الفصل الأول

أنواع الحوار: "الحوار الخارجي والحوار الداخلي"

مدخل:

المبحث الأول: الحوار الخارجي

أولاً: النمط المجرد

ثانياً: النمط المركب

ثالثاً: النمط الترميزي

المبحث الثاني: الحوار الداخلي

أولاً: المونولوج

أ- المونولوج المباشر

ب- المونولوج غير المباشر

الفصل الأول

أنواع الحوار: الحوار الخارجي والحوار الداخلي

مدخل:

الحوار هو الاداة الذي يجب أن يتقل عن طريقه كل شيء.⁽¹⁾ ينقسم الحوار على نوعين أساسيين، هما الحوار الخارجي والداخلي، ولكل واحد منهما أنماط متعددة، وفي هذا المبحث نتطرق إلى الحوار الخارجي وأنماطه الأساسية، وينقسم إلى: - الحوار المباشر والحوار غير المباشر.

وهناك تعريفات عديدة للحوار المباشر، منها: أنه ((الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة... وهو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشاراً في الأدب القصصي، يقوم الكاتب بنقل نص كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية)).⁽²⁾ يتضح من هذا التعريف أن الأديب لا يغير من الكلام شيئاً، بل يكتبه وينقله إلينا كما هو في صورته النحوية وصيغته الزمنية، أو هو الحوار ((الذي يدور بين الشخصيات المختلفة بصوت مسموع)).⁽³⁾ كما أن الحوار المباشر يتأسس على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات)).⁽⁴⁾ لأن كثرة الحوار واستمراره يشكل تقنية خاصة من تقنيات السرد التي

(1) ينظر: فن الكتاب المسرحي، روجر. م. بسفيلد، ت: دريني خشبة، 217.

(2) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 41.

(3) تقنية الحوار في الرواية اليمنية 1971-2004، آمنة محمد محمد الحناوي، إنترنت: 28-2-2011، www.yemen.nic.info

(4) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 41.



تسمى المشهد، ذكر السرديون أن: ((المشهد scene هو تلك الحالة التي يستوي فيها الزمانان، زمن القصة في الخارج وزمن الحكاية في الداخل، بما يعني اكتسابه لطابع مسرحي))⁽¹⁾. معناه أن زمان الحكاية الذي جرت فيه الأحداث، وزمان القصة الذي يعاد فيه الحكاية متساويان، وهذا ما حدده جيرارد جنيث عندما أعطى صيغة أخرى للحكاية، فقال إن ((الحكاية بوصفها مقطوعة زمنية مرتين وهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية))⁽²⁾.

ولذلك نجد أن أغلب المشاهد يكون حوارياً، لأن المشهد عبارة عن ((حادثة صغيرة عرضية منفردة حيوياً ومباشرة مؤدات من قبل الشخصيات))⁽³⁾. ونرى أن الحوار ((يمثل ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن.. لكن تدخلات الراوي في آلية الحوار بملاحظاته أو بإضافاته أو تعليماته أو تعليقاته تحل بمثابة المشهد المبني على الحوار))⁽⁴⁾، من خلال هذا القول يمكن أن نصف القصة القصيرة بأنها مشهدية أساساً في بنائها، لأن من ضروريات ظهور الحوار المباشر الإتيان بالمشهد في القصة، وتصوير المشهد له زمان ومكان محدّدان، وتمثله شخصيات مرتبطة به والشخصية الرئيسة أي البطل شاغلة بذلك الفعل في المشهد، لأن القصة القصيرة لا تكون فيها شخصيات كثيرة ومتعددة، ويكون التركيز على شخصية واحدة، والحوار المباشر يحدد لنا علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والتعلق⁽⁵⁾.

(1) انقلات السرد من طغيان الفكرة قصص أبو المعاطي أبو النجاء، عمود أبو السعود، مجلة العربي، عدد: 630، 114.

(2) نقلاً عن: م. ن، 114.

(3) نقلاً عن: القصة القصيرة عند سميرة عزام، سروي صباح وجب، كلية التربية/ جامعة الموصل، رسالة ماجستير، 2001، 121.

(4) عحي الدين زنكنة روائياً دراسة وتقد، رؤوف عثمان، مطبعة بابان، سليمانية، 2008، 347.

(5) ينظر: الحوار القصصى، فاتح عبد السلام، 42 - 44.

أما بخصوص كلام وأقوال الشخصيات فـ((الكلام الذي تنطق به الشخصية مُوجهةً إياه إلى شخصية أخرى في المشهد يمثل الملفوظ الظاهر الذي يعد المادة التي يميز بها الحوار المباشر عن سواء، ويأتي من خلال التناوب على الكلام بين الشخصيات الظاهرة في نص المشهد)).⁽¹⁾ لأن الكاتب في المشهد ((معني بساعة زمنية معينة يعتقد الكاتب أنها أكثر توتراً وشحنة في المواقف والعواطف والأحداث)).⁽²⁾

ويكون الحوار الوسيلة المناسبة لتحقيق هذا المشهد وعرضه من خلال أقوال الشخصيات. تقول يمني العيد: - ((سميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تحصر الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام بين صوتين... كان القصة مشهد نصني إليه وهو يجري في الحوار بين شخصين يتخاطبان))⁽³⁾، وقال جيرارد جنيت إن ((أول أشكال الخطاب المباشر هو الحوار Dialogue الذي يحيلنا إلى صيغة المشهد scene، حيث زمن الخطاب يتوازي تقريباً وزمن القصة... حيث تنقل أصوات الشخصيات مباشرةً نحو القارئ دون وسيط بما يحمله كلامها من نبرات أو إماءات أو تنغيمات كلامية))⁽⁴⁾، وهذا النوع من الحوار ((يشتغل على مظهره الوظيفية الدرامية ويكسر رتابة السرد، ويمنح المؤلف فرصة سالحة لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات... كل ذلك من خلال انتخابه لطبيعة الشخصيات المتحاورة، وخلفية كل منهم الاجتماعية والثقافية)).⁽⁵⁾ وصنف سعيد يقطين صيغة الخطاب الحوارية إلى أصناف متعددة وحدد الحوار المباشر باسم صيغة الخطاب المعروض أي الحوار المسرح الذي يجري أمامنا

(1) م. ن، 43.

(2) ن، 44.

(3) نقلاً عن: المبني الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، 326.

(4) بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، 266.

(5) قصيدة السير الذاتية بُنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، 432.



وقال:- ((فيها نجد المتكلم يتكلم إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام دون تدخل الراوي)).⁽¹⁾ ويتضح مما سبق أنّ ((الحوار المباشر ينشأ في ظل رؤيتين عبر صوتين يتجاذبان ويتصارعان لكل منهما رؤيته الخاصة للأشياء والعالم)).⁽²⁾ والقاص يلجأ إلى استخدام الصمت في الحوار إما عن طريق استخدام علامات التنقيط، أو استخدام كلمة صمت عبر تعليق سردي يعود إلى الراوي.. وغيرها من الطرق. ونجد هذا التكنيك يدخل في حوار الشخصيات عن طريق الصمت ((وهذا الصمت لا يأتي لالتقاط الأنفاس حسب، وإنما هو توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته))⁽³⁾، وعلى القاص أن يكون دقيقاً في اختياره للمحطات الصمت وأن يدرك أثره في الكلام وأن يعبر عن المضمون في الوقت نفسه⁽⁴⁾. لأنّ الصمت ((على النقيض من الملفوظ مثلما يكون في المحادثة الحياتية على نقيض من الصوت المنطوق)).⁽⁵⁾

أما بالنسبة للحوار غير المباشر أو السردّي فهو حوار ((مضمن في السرد وملتحم به بدل أن يكون مستقلاً عنه وقائماً بذاته))⁽⁶⁾. وفي هذا النمط ((يتقل إلينا الحوار بطريقة غير مباشرة، عبر صوت الراوي الذي يغدو جلياً ومهيماً على كلّ من السرد والحوار... وفي الحوار السردّي نعلو سلطة السرد ويكون الحوار مروباً، ويلجأ القاص إلى هذا النمط من الحوار كوسيلة متممة للسرد وليس كغاية مقصودة لذاتها، يلجأ إليه في الغالب

(1) نقلاً عن: المبني الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، 327.

(2) آليات السرد في الشعر العربي للعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، 161.

(3) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50.

(3) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 342.

(5) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50.

(6) نقلاً عن: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المفترقة من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز

الثقافي العربي، لبنان، 1987، 516.



ليختزل حواراً قائماً أو لسيترجع حواراً مضى))،⁽¹⁾ والاختلاف الذي يقع بين الحوار المباشر والحوار غير المباشر هو أن الحوار المباشر يلتزم الكاتب بنقل أقوال الشخصيات مثلما تلفظوا وحاووا به دون أي تغيير.

أما في الحوار غير المباشر ((أحاديث الشخصيات ملخصة تلخيصاً يتضمن ما يمكن أن يدور على ألسنتهم، وهم في موقف أو حدث معين، دون تقييد بالنقل الحرفي - النصي لما قالوه من قول))،⁽²⁾ يتضح من ذلك أن كلام الشخصيات يتغير عندما ينقل من خلال السرد بصورة غير مباشرة. تعد القصة القصيرة ((النوع الأكثر استقبالية لهذا الأسلوب في الحوار، لأنه ينسجم مع خواصها... وليس ثمة حاجة لأن يروي الكاتب كل ما تقوله شخصياته في الواقع، بل يقتصر على ما هو جوهري للقصة))،⁽³⁾

وللحوار غير المباشر صيغتان: الصيغة الأولى هي المنقول غير المباشر يقوم القاص فيها بضغظ الأحداث واختصار الزمن، ويكون على درجة من الانتقائية، ويسميه جبرارد جينت "الحوار الموجز، وله حالتان، وهما الإيجاز القريب والإيجاز البعيد، تأتيان في زمن الحاضر والماضي والمستقبل. والصيغة الثانية هي صيغة المنقول المباشر وهي عملية استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية، ليدخل في سياق الحدث، وله حالتان أيضاً: الحالة الأولى مختصرة عن طريق استدعاء جملة واحدة من صيغة الحوار المباشر وتضمينها في الحوار غير المباشر، والثانية مشهدية تتضمن حواراً طويلاً يقتطع من مشهد وقع في زمن الماضي.⁽⁴⁾ وفي هذا المبحث نتطرق إلى الحوار المباشر، و أنماطه المتعددة، مثل: النمط المجرد، والنمط المركب حيث يشمل جانبين وهما الجانب الوصفي والتحليلي، والنمط الثالث هو الحوار الترميزي، ويشمل الترميز الواقعي والترميز التخيلي.

(1) م. ن، 516.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 91.

(3) نقلاً عن: م. ن، 91.

(4) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 92.



أما فيما يتعلق بالحوار الداخلي، فهو حديث عن باطن الشخصية القصصية والذي مرّ بالعديد من المراحل إلى أن وصل إلى شكله النهائي المعروف بالحوار الداخلي⁽¹⁾ أو الحوار الذاتي⁽²⁾ أو الحوار الفردي⁽³⁾ أو المونولوج⁽⁴⁾ وغيرها من التسميات. وأقدم من تكلم على باطن الشخصية القصصية هم اليونانيون وأتباعهم، ولاسيما أفلاطون، وهو ((أقدم من أشار إلى مسألة التعبير عن باطن الشخصية المتخيلة في الأدب... وذلك من خلال طرحه مسألة صوتي الراوي والشخصية... وعرض طريقتين في القص: إحداهما عندما يتكلم الشاعر باسمه دون أن يحاول إيهامنا بأنّ أحداً غيره هو الذي يتكلم وهو ما أطلق عليه عبارة ألقصص الخالصة، والطريقة الأخرى في القص تكون عندما يجتهد الشاعر في الإيهام بأنّ المتكلم ليس هو، إنما الشخص الذي هو مدار قصه الشعري وهو ما أطلق عليه عبارة الحكاكة بمعنى تمثيل الشاعر عالم الشخصية القولي بصورتها مباشرة على النحو المعروف في الكوميديا والتراجيديا)).⁽⁵⁾ بعد ذلك زاد الاهتمام بالحوار في طوره الانتقالي وممارسته من قبل القاص عن طريق الدخول في باطن الشخصية القصصية. وارتبط ظهوره بمفاهيم ومعطيات عديدة لا سيما في القرب وبالتغيرات التي طرأت على الفكر من حيث وجود المثل المطلقة إلى قيم نسبية، ومن المثالية إلى الجدلية، ومن الانغلاق والتفكير إلى التحرر والانطلاق والتقد، وأدّى هذا إلى الانفتاح في مجالات الحياة والثقافة والاعتماد على العقل والعلم، وكلّ هذا انعكس على الفرد بصورة خاصّة والاهتمام به في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والاهتمام بعالمه الباطني بعدما كان الاهتمام في السابق منصباً على الجماعة وكانت منحصرة في المجال الديني، وتجلت العناية بالباطن خلال هذه المرحلة مع أمثال روسو⁽⁶⁾ في روايته فولتير الجديدة⁽⁷⁾ وديدرو⁽⁸⁾ في قصة الراهبة⁽⁹⁾.

بعد ذلك أخذ هذا المنحى يتطور ويتنامى إلى أن ظهر الاهتمام بباطن الشخصية القصصية بالمعنى السائد الآن، وكان أهم سبب لدخول العالم الباطني الاهتمام بالفرد

(1) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، دار الجنوب، تونس، 2008، 4950.



وأهميته في المجتمع.⁽¹⁾ لذلك نجد أن اليونانيين قد عرفوا المونولوج بأنه ((جاء بمعنى لفظة واحدة أو متكلم واحد ويعود المونولوج إلى تكلم شخص واحد))⁽²⁾ وأن الحوار الداخلي يكون ارتباطه أكثر مع الذات - أي باطن الشخصيات - ولذلك نجد الحوار الداخلي ((يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقي أمامه وعنه)).⁽³⁾ يتضح لنا أن الخطاب الذي يصدر عن الشخصية أو الشخصيات إذا كان مونولوجاً أي حواراً داخلياً لا يكون هناك سامع أو متلقي في الوقت نفسه تكون ذات الشخصية هي المرسل، وكذلك هو المتلقي لحديثه الذي أجراه مع نفسه. وعُرف الحوار الداخلي بأنه ((ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها - دون التكلّم بذلك على نحو كلي أو جزئي - في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)).⁽⁴⁾ وفي الحوار الداخلي يقوم القاص بالدخول في باطن الشخصية القصصية ويحاول أن يكشف عن أعماق النفس والغور فيها إلى أن يصل إلى الأنكار والمشاعر والآراء المكنونة والمخبأة فيها، وهذا عن طريق الراوي، لأن الحوار الداخلي يستمد ((طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً. حتى يستطيع الراوي استبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة استدعاءً وتصوراً وتركيباً))⁽⁵⁾، ويمكن أن يطلق عليه الحوار الذاتي أو

(1) ينظر: م. ن، 52-57.

(2) التكنيك والموضوعات الدالة بين القصة الإنكليزية والعربية والكردية القصيرة، نيان نوشيروان فؤاد، مطبعة مؤسسة سردم، السليمانية، 2009، 70.

(3) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 161.

(4) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975، 44.

(5) الحوار القصصية، فاتح عبد السلام، 133.

الحوار الفردي ((وهو العملية التي يتثال فيها الكلام عفويّاً لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيراً شاعراً، ليناً، يتلاءم وسيولة المادة الشعورية)).⁽¹⁾ اتضح من خلال التعريفات أن الموضوع الرئيس للحوار الداخلي ومادته هو باطن الإنسان أو بمعنى آخر الشخصيات وما يدور فيها من هواجس وأحلام وأفكار وأمنيات وخلجات ومكنونات عميقة غير ظاهرة.

وللحوار الداخلي أنماط متعددة، منها: المونولوج، وتيار الوعي، والمناجاة، والارتجاع الفني Flashback، وأحلام اليقظة، وهنا نركز على نمط المونولوج وهو من الأنماط التي تُعد ضمن دائرة الحوار الداخلي، وسوف نركز عليه في قصص القاصّ محيي الدين زنكنة القصيرة كإحدى الوسائل الفنية في تصوير باطن شخصياته وما يدور في أذهانهم وأعماق نفوسهم.

(1) نقلاً عن: بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنانيته، الطاهر الجزائري، 28.



المبحث الأول

الحوار الخارجي

أولاً: النمط المجرد:-

أول نمط من الحوار الخارجي المباشر هو نمط المجرد ((الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد، يقترب في تكوينه إلى حد كبير من الحادثة اليومية بين الناس وهو حديث إجرائي متأمس على رد الفعل السريع أو إجابة سهلة أو تبادل الكلمات لا تحتل التأويل المتعدد)).⁽¹⁾ إن هذا الحوار لا يدخل في عمق الأشياء وجوهرها، بل يضيف طابع الحادثة اليومية على حديث الشخصيات، وينشأ من خلال موقف معين داخل القصة القصيرة، وضعف هذا الحوار هو أن القاص يستطيع بسهولة أن يغير ويحول هذا الحوار من الصيغة المباشرة إلى صيغته غير المباشرة في السياق السردية⁽²⁾. وإن الحوار غير المباشر ((يخلص القصة من إيقاع رتيب قد يتخلل {كذا...}، ويؤدي دوراً تسريعياً للحدث محافظاً على قصديته المرتبطة بفعل الشخصية)).⁽³⁾ وعندما نقول إن الحديث أو الحوار في النمط المجرد يقترب من الحادثة العادية أو من الإجابات السهلة على الأسئلة التي تطرحها الشخصيات إلا أن تلك الإجابات ((عادية ليست فيها رؤية خاصة، وتتسم الإجابات بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل)).⁽⁴⁾

(1) الحوار القصصية، فاتح عبد السلام، 96.

(2) ينظر: م. ن، 56-57.

(3) ن، 65.

(4) القصة القصيرة في أدب زهدي الداودي، آزاد عبدالله محمد، كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين رسالة ماجستير، 2010، 96.



نجد هذا النمط من الحوار المجرد في قصة طفولة ملغية وهي من قصص المجموعة الثانية بعنوان كتابات تطمح أن تكون قصصاً. إن موضوع هذه القصة عن الطفل، وكيفية خضوع الطفل للعمل في مرحلة مبكرة من حياته لأسباب متعددة، وأولها موت الوالد، ثم الفقر وعدم إدراك أهمية الطفل من قبل الأهل، ولاسيما عند موت أحد الوالدين الذي يجعل الأسرة تتفكك ويكون الطفل المتضرر هو الوحيد في الحياة، ويقع على عاتقه الكثير والعديد من المسؤوليات في سن مبكرة، حيث إن من حق الأطفال التمتع بطفولتهم وحيويتهم ونشاطهم بعيداً كل البعد عن نشاط الأهل وممارساتهم الحياتية من العمل والإحساس بالمسؤولية.

تدور هذه القصة حول طفل اسمه نزار وهو في السابعة من عمره، يفقد نزار أباه في حادثة مؤلمة حيث سقط الأب من أعلى بناية عالية كان يعمل فيها. وبعد موت الأب أصبح نزار يتيماً وحيداً بدون رعاية وسند الأب، وانتقل إثر ذلك إلى بغداد ليعيش مع أخته وزوج أخته، وأصبح يعمل في دكان لتصليح السيارات. من هنا بدأت رحلة نزار مع الوحدة يسفره إلى بغداد وترك أمه ومدينته كركوك وأصدقائه ليتحمل مسؤولية أكبر، على الرغم من صغر سنه إلا أن الطفولة باتت ملغية بالنسبة له، ولم يعد يملك الحق في أن يعيشها مثل باقي الأطفال. ولكن نرى أن ذكريات الطفولة في المدينة وصورة أصدقائه تعود إليه بين آونة وأخرى عن طريق عملية الاسترجاع التي تمثل له السعادة. إن حياة الطفل حساسة جداً، ولاسيما في المراحل الأولى من بداية حياته، وأي شيء يؤثر فيهم وفي طفولتهم سواء كان ذلك أموراً إيجابية أو سلبية، وهذه الأمور تترك أثراً في تكوين شخصياتهم، ولاسيما إذا كانت نشأة الطفل غير مستقرة ولم يتوفر لها الجو الخاص به ولم يشعر بالطمأنينة والأمان والاستقرار في طفولته، وهكذا يؤثر في مستقبله.

يبدأ أحداث القصة بعد موت أب نزار، ثم يأتي بعد ذلك الرجوع إلى الماضي. ونجد في القصة الكثير من الحوارات الموجزة والقصيرة من نوع الحوار الخارجي المباشر في النمط المجرد الذي يقع بين شخصيات القصة في مشاهد مختلفة وهو قريب من الحادثة العادية، وكلامهم لا يحتمل تأويلات وشروحات معمقة، وساعد الحوار على سير



الأحداث، ويبدأ الحوار: بين الأسطه و'نزار' في بداية القصة حيث يطلب الأسطه منه أن يذهب إلى المحل وينظفه ويذهب قبله بوقت حتى ينجز ما طلبه منه، بعد ما يستيقظ يلحق به، وذلك في هذا الحوار:-

((نزار: نعم، عمي...))

الأسطه: فقط قل للجاني - نزلني في ساحة الطيران - وستجد الكنيسة أمامك مباشرة.. والمحل، كما تعرف بجانبها.

نزار: نعم عمي..

الأسطه: وفي الثامنة، ياذن الله، أكون عندك.... ولكن حتى ذلك الحين أريدك أن تكون قد كنست ونظفت المحل جيداً، وهيات علة العمل.

نزار: نعم عمي...

الأسطه: اعتمد عليك يا ابني؟

نزار: نعم... نعم... عمي⁽¹⁾

هذا الحوار التبادل بين الأسطه و'نزار' يدور حول إعطاء التعليمات من قبل الأسطه وعنوان المحل وما عليه القيام به من تنظيف وترتيب للمحل، وهو يرد بنعم بصورة فيها دلالة على الإطاعة والتهذيب وسماع الكلام وإعلان استعداده للعمل وما طلب منه، وهذا الحوار واضح وبسيط ولا يحتمل التأويل والتعمق. وكذلك الحوار يذكّرنا بما وقع على عاتق الطفل من مسؤوليات لتنظيف المحل وفتح وإعداد الأدوات وترتيبها بما فيه نهوض الطفل مبكراً والذهاب إلى العمل يلغي واحداً من أبسط حقوقه وهو النوم الكافي للطفل بقدر ما يحتاجه، وهذا دليل على أن 'نزار' لا يعيش طفولة طبيعية بل يتصرف الأسطه معه كأنه شخص بالغ وعليه تقع المسؤوليات.

ثم نجد في مقاطع أخرى من الحوار في هذه القصة أن 'نزار' لا يزال بانتظار ذهاب الأسطه إلى العمل، لأنه تأخر ولم يصل في الوقت الذي قال بأنه سيكون حاضراً. وعندما

(1) قصة طفولة ملفية من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 81.



كان نزار منشغلاً بأعماله رأى مجموعة من الأطفال يذهبون إلى المدرسة وملابسهم جميلة ونظيفة ويحملون حقائب مدرسية ذات ألوان زاهية وهذا جعله يحلم هو أيضاً أن يدخل إلى المدرسة في السنة القادمة ويحلم أن يكون لديه دفاتر وأقلام وحقيبة جميلة، إلا أن طفولته بدا تلغي تماماً لأنه تجاوز السابعة من العمر ولا يحمل لحد الآن الجنسية. تكتشف هذه المعلومات في الحوار الذي دار بين أخته وزوج أخته أي الأسطة:-

((الاخت: ولماذا السنة القادمة؟

الزوج: لأنه ليس ثمة مدرسة تقبل الطلاب في النصف الثاني من السنة، ولأنه حتى الآن بلا جنسية.

الاخت: وي!!

واسترسل باستكثار:-

الزوج: الولد، تجاوز السابعة، ولكنه بنظر القانون غير مولود أساساً⁽¹⁾.

وفي النهاية يفاجئنا القاص أن اليوم الذي ذهب فيه نزار إلى العمل كان يوم الجمعة وهو اليوم الذي ينتظرون نزار بفارغ الصبر، لأنه يوم مجيء أمه إلى بغداد لزيارته بعد أن طال انتظاره لهذا اليوم ويكشف القاص هذا الأمر عن طريق الحوار الذي دار بين نزار وبين المرأة التي ذهبت إلى السوق لشراء الحاجيات، ومرت أمام محل الأسطة عندما قال:-

((نزار: لا يتأخر أستاذي إلى هذا الحد

بدا... كما لو كان يشكو همه لنفسه. واذ ظلت المرأة ترنو إليه بحنان أموي عميق.. رأى فيها صورة أمه...

اضاف وهو يوجه الحديث إليها مباشرة.

نزار: هو لا يتأخر عن الثامنة.. أبداً...

المرأة: الثامنة ولكن الساعة قد تجاوزت العاشرة. يا ابني⁽²⁾.

(1) قصة طفولة ملتبسة من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 90.

(2) م. ن، 92.



ويستمر الحوار بهذا الشكل ويقول:-

((نزار: ها؟... إذن... لماذا... لم يأت؟

المرأة: ولكن.. قل لي يا ابني.. هل يعمل أستاذك أيام الجمعة أيضاً؟))⁽¹⁾

إذن هذه القصة مليئة بالحوارات المتناسبة مع شخصياتها، وكذلك مع مواقفها حيث يدور الحوار ضمن النمط المجرد في الحوار الخارجي المباشر بين البطل 'نزار' وشخصيات أخرى موجودة في القصة.

واستخدم القاص في القصة علامة الصمت في الحوار عبر طريقتين: أولاً:- عن طريق استخدام علامة التوقيط الدالة على الصمت. ثانياً:- استخدام الصمت عن طريق تعليق الراوي من خلال النص السرد الذي فيه كلمة الصمت وذلك في حوار:-

((في اليوم التالي وجد نفسه يسير إلى جانب أخته حاملاً حقيته صغيرة متوجهين نحو سيارات بغداد، يرين عليهما صمت ثقيل... خرجت منه أخته:

الأخت: نزار... هل انت فرحان؟

هز كتفه هزة خفيفة غير معبرة عن أي شيء. وظل ساكناً.. ثم سأل بقلق:-

نزار: هل ستأتي أمي حقاً؟

الأخت: طبعاً... يوم الجمعة... نجدها عندك.))⁽²⁾

ولمجد أن القصة تمثل الصراع بين الزمن الماضي الذي يمثل للطفل، أي 'نزار' وجود الأب وحنان الأم، والمدينة الجميلة وأصدقاء الطفولة، إلا أن كل ذلك أصبح بفعل موت الأب ملغياً في تلك الحياة، وانتقل إلى الحاضر الذي يمثل له موت الأب، وفقدان حنان الأم، والبعد عن مدينة الطفولة 'كر كوك'، والجوع والاضطرار إلى العمل، هذا كله يمثل حاضره. إن هذه القصة نموذج لكثير من النماذج الموجودة في الحياة الواقعية، وأحياناً قد لا يكون حرمان الطفل من حقوقه سببه موت الأب أو الأم، بل نجد أحياناً أن الوالدين

(1) ن، 92.

(2) قصة طفولة ملغية من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 89.



موجودان، ولكن بدافع الاعتماد على النفس، أو عن طريق قلة الحاجة يدفعون أولادهم إلى الشوارع من أجل العمل أو التسول، وهذا يجعل الطفل يتخلى عن أحلامه وآماله وإلغاء طفولته. ولتوضيح ذلك اعتمد على استخدام الصيغة الفعلية في الحوار من أمثال 'سأل، تسأل، سألته.... وغيرها من الأفعال، ويستعمل القاص هذه الصيغة من أجل كسر رتابة السرد ولأن استخدام الصيغة الفعلية يعطي الحركة بدلاً من السكون.⁽¹⁾

وكذلك يوجد الحوار المباشر من النمط المجرد في قصة 'حرمان' وهي من القصص نفسها في المجموعة الثانية 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، وجاء الحوار على شكل السؤال والجواب بين 'شوان' و'أصدقاءه'. ويبدأ الحوار بهذا الشكل في بداية القصة:-

((أحد الصبيان: نلعب 'خنجيلة'..؟

افترح أحد الصبية.. متسائلاً. ارتفعت أصوات الاستحسان من كل جانب:-

الصبيان: أي والله... أحسن لعبة)).⁽²⁾

الحوار بدأ على لسان أحد الأصدقاء في سؤاله عن اللعبة وفأجاب باقي الصبيان بالإجماع، ووافقوا عليها، وجاء ذلك في شكل سؤال وجواب سريعين غير قابل للتأويل. ولكن 'شوان' يراقبهم أمام عتبة باب يتهم حيث خرج من المستشفى ورأى أنهم يلعبون اللعبة التي جاءت به من علة 'تازادى' وهو أول من لعبها في علة 'شاطرلو' واعتبر نفسه صاحب هذه اللعبة وعلّمهم. إلا أنه الآن يشعر بالغضب ويستهزئ من أصدقائه، لأنهم لا يمجّدون اللعب فيها بشطارة مثل ما هو كان يفعل، وبسبب الإصابة في رجله عجز عن أن يلعب معهم. وعندما كان أصدقائه مشغولين باللعبة خرج أحد الصبيان من اللعبة و اسمه 'محمد' حتى انتبه إلى أن 'شوان' خرج من المستشفى وأخبر أصدقائه الباقين في هذا المقطع:-

((محمد: شوان... شوان خرجت من المستشفى؟

(1) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 44.

(2) قصة 'حرمان' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 17.



وقبل أن يسمع جواب سؤاله... اندفع بفرح عارم نحو الصبيان ينقل إليهم الخبر السعيد الذي كان أول من اكتشفه:-

محمد: يا جماعة... شوان خرج من المستشفى)).⁽¹⁾

ويستمر الحوار بهذا الشكل من السؤال والجواب إلى أن أحاط الكل بشوان، وكانوا يسألونه عن حاله، ومتى خرج، وهل تحسن والكثير من الأسئلة:-

((الصبيان: شوان متى خرجت..؟

شوان: اليوم - صباحاً...

الصبيان: شوان كيف تشعر؟ هل تحسنت رجلك؟

شوان: لا بأس... أحسن..

الصبيان: شوان تستطيع السير بها...

شوان: لا.. حتى الآن.. لا..

الصبيان: يعني.. يعني.. لا تستطيع مشاركتنا اللعب؟

شوان: لا... لا..

الصبيان: هيا.. هيا.. كن شاطرأ.. هيا نحن نسنذك.

وعلى أصوات اللفظ والقوضاء.. خرجت إليهم أم شوان..

الأم: أولادي.. دعوه.. الآن، إنه لا يستطيع..

الصبيان: ولكن ياخالة..

الأم: بعد أيام... أيام... إذ يتحسن.. يلعب معكم)).⁽²⁾

يظهر لنا الحوار أن شوان لا يستطيع أن يلعب مع أصدقائه بسبب ما أصاب رجله،

لأنه لم يتحسن بصورة كلية إلى ذلك اليوم، لذلك لا يستطيع أن يشارك في اللعبة مع

(1) قصة 'حرمان' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً'، 19.

(2) م. ن، 19.



أصدقائه. وأمه تدخل في الحوار عندما أكدت عدم مشاركته إلى أن يتعافى ويتحسن بصورة كلية.

وفي قصة غيوم بلا... مطر أ وهي من القصص القصيرة الموجودة في المجموعة الثالثة بعنوان الجبل والسهل كتبت القصة في تونس، وأحداثها تدور حول رحلة رسام عراقي إلى تونس لافتتاح معرض له ويتبين من خلال الحوار الرسام والشخصيات الأخرى في القصة مثل السائق ومتعهد المعرض وموظف الاستقبال بالفندق. والبطل في أول زيارة له إلى تونس، وتبدأ القصة بوصف مدينة تونس كمقدمة استهلاكية وصفية لجمال المدينة ومناظرها الخلابة الرائعة، وهنا نجد أن الراوي وشخصية البطل شخص واحد، أي يسرد الراوي على لسان البطل أحداث القصة وحوارها، واسمه محمد الجبل، ونزل في الفندق الذي احتجزه له متعهد المعرض اسمه رابح بن موسى. واستعمل القاص الكثير من مقاطع الوصف داخل السرد، مثل وصف المدينة، ووصف الفندق وغرفة الفندق، ووصف المراتين الأولى مضيعة طائرة، والأخرى فتاة الليل أطلق عليها اسم موناليزا، والأحداث في القصة تتوالى بصورة مستمرة ويسرد ما حدث له أثناء شربه الخمر، وكذلك يشرح كيفية احتجاز لوحاته في مطار تونس وعدم السماح له بدخوله إلى تونس. فالحوار موجز ومكثف يدور ضمن الحوار المجرد حيث يعطينا معلومات بصورة موجزة دون تفاصيل وتعمق فيها، ويبدأ الحوار مع البطل والسائق بهذا الشكل:-

((السائق: أهى زيارتك الأولى...؟))

سألني السائق ممزقاً شريطة الصمت والتأملات التي نسجتها حول نفسي.

محمد الجبل: نعم)).⁽¹⁾

من خلال الحوار عرفنا أن هذه الزيارة هي الأولى للبطل إلى تونس، ولم يعطنا الحوار اسم البطل ومهنته، بل أعطانا معلومات قليلة في محادثة اعتيادية في موقف معين،

(1) قصة الغيوم بلا... مطر أ من مجموعة الجبل والسهل، 219.



وهي التعارف مع السائق لأول مرة، حيث يلتقيان ويستمر الحوار بهذا الشكل في حديث بين السائق والبطل:-

((سأله بعد صمت قصير:-

السائق: سياحة؟

محمد الجبل: تقريباً و... ثمة معرض للوحاتي... يقام اليوم.

زفر:

السائق: آه.. باهي، باهي.

أسرعت أقول:-

محمد الجبل: لا محمد... اسمي.. محمد... الس...⁽¹⁾

إن استمرارية الحوار في هذا المشهد بين البطل والسائق أعطت معلومات إضافية للمتلقي، وهي أن البطل اسمه محمد رسام وأتى من أجل السياحة وكذلك فتع معرض للوحاته. واستخدام القاص الصمت في الحوار يدل على كلام غير منطوق به في أثناء المحاوره، والصمت دخل عن طريق السرد حيث يمثل تعليقاً سردياً بوساطة السارد، لأن كلمة الصمت تكون حاجزاً زمنياً في المسافة الحوارية القائمة في المشهد، ويكون توضيحاً بالنسبة للكلام المتحاورين وسير حوارهم.⁽²⁾

وفي هذا المشهد يستمر الحوار بين السائق والبطل عندما حصل سوء تفاهم بينهما حين فكر محمد أن باهي اسم، لكن باهي في الحقيقة كلمة تعني الجميل في اللهجة التونسية ويتضح هذا الأمر خلال حوارهما:-

((محمد الجبل: وقبلما أنطق الاسم الثاني، صعقتي بضحكة: بل قهقهة مججلة صاخبة اختض لها جسده البدين. حتى كاد المقود يفلت من بين يديه.

(2) م. ن، 220.

(1) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50-52.



قلت باستياء:

محمد الجبل: ليس في اسمي ما يثير الضحك.

وفجأة فقد الرجل كل مرحه، وتلبسه حالة غريبة من الارتباك والاضطراب.

السائق: عفوك سيدي!

أهذا معقول؟ أبدأ والله لقد... أضحكني سوء الفهم الذي حصل.

سوء فهم؟

السائق: باهي... يا سيدي الكريم يعني جميل... جميل.

محمد الجبل: أهى كذلك؟

وأطلقت أنا الآخر ضحكة عالية... إذن لك الحق يا أخي.

محمد الجبل: ما الاسم الكريم؟

السائق: السعيد... السعيد... بن مصطفى.

محمد الجبل: باهي... اسمك... باهي جداً... أيها الأخ العزيز...⁽¹⁾

نكتشف من خلال الحوار أن السائق اسمه سعيد، والحوار كان حواراً خارجياً مباشراً من النمط المجرد في داخل في إطار مشهد نشأ بفعل موقف، وهو ركوب سيارة الأجرة، وحصل سوء التفاهم بينهما. هذا يدل على أن الحوار كان اعتيادياً، وجرى بين شخصين تعرف كل واحد منهما على الآخر من خلال الحوار وتبادل المعلومات بينهما، وليس في الحوار تأمل عميق والدخول في العالم الداخلي للشخصيات وأن إدارة القاص للحوارات كانت ناجحة ومتناسبة مع الشخصيات ومستوياتهم وملائمة مع الموقف أيضاً.

إن هذه القصة مليئة بهذا النوع من الحوار، ويستمر الكاتب في كشف معلومات جديدة من خلال الحوار بين "موظف الفندق" والبطل "محمد الجبل" وفي هذا الحوار نعرف أن رقم الغرفة المحجوزة له هو رقم 13¹³ ثلاثة عشر، وهو كان لديه إحساس سلبي تجاه هذا الرقم، لأنه يعتبر من الأرقام المشائمة وينسب إلى من حظه سيئ، وذلك في هذا الحوار:-

(1) قصة ألغيوم بلا... مطراً من مجموعة أبليل والسهل، 220-221.

((موظف الفندق: تفضل غرفة رقم 13.

وكان مئة عقرب لسعتني دفعة واحدة صرخت :-

عمد الجبل: لا رقم 13 لا. أعطني أي رقم آخر)).⁽¹⁾

وفي مشهد آخر نلاحظ الحوار الذي دار بين البطل محمد الجبل والمضيف قبل إقلاع

الطائرة ونكتشف أن البطل هو رسام من العراق :-

((المضيف: ارسمي، لم أجب - (كنت أشرب، أشربها) ... أم ... أم ... لست حلوة؟

قلت:-

عمد الجبل: بل حلوة.. حلوة إلى حد أخشى الاحتفاظ بك.

المضيف: ومن قال أي سأمحك لك بالاحتفاظ بي - ارسمي، ارسمي ثم اسني

{كذا...} مثلما أنساك أول ما تهبط الطائرة)).⁽²⁾

إن هذه القصة مليئة بهذه الحوارات الموزجة والمكتفة بين البطل محمد الجبل وبين المتعهد رايح بن موسى وبين فتاة الليل الشبيهة بموناليزا. ومعظم الحوارات من النوع المجرد الذي ينطق به الشخصيات ويكون عبارة عن مرور سريع على الأحداث والأشياء والتنقل عبر نقاط متعددة بصورة سريعة وخاطفة دون التوقف والتأمل فيها، وأحياناً يقترب الحوار من الحياة اليومية وينقل حديث الشخصيات مثل ما هو دون أي تغيير فيها.

ثانياً: النمط المركب:-

النمط الثاني من الحوار الخارجي المباشر هو النمط المركب، ويشمل هذا النوع من الحوار قدرة الوصف وكذلك قدرة تحليل الأشياء، في هذا النمط من الحوار المركب ((تدور عين المحاور، بطيئاً، فهي عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على

(1) قصة ألفيوم بلا... مطراً من مجموعة الجبل والسهل، 223.

(2) م. ن، 224.

الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر جلية، ربما تعبر عن موقف أو إلتزام أو معارضة، فضلاً عن أنها عين تحمل بمخيلة نابضة حية فتقرأ سطوراً غير ظاهرة على سطوح الأشياء في الواقع)).⁽¹⁾ وقدرة الوصف والتحليل التي تشارك مع هذا النمط تكون على قسمين قسم يعتمد على الوصف أو التحليل الطويل، والقسم الآخر يعتمد على الوصف أو التحليل القصير. وفي بعض الأحيان تعتمد على القدرة التحليلية على القدرة الوصفية لحالة الإنسان أو موقفه.

إذن الوصف يعتمد على طريقتين :- الأولى وصف حر في لإظهار الشكل والشئ والهيئة، والثانية وصف لتحطيم الأشياء وهدمها عن طريق تشغيل المخيلة إلى أقصاها لتكوين عالم تخيلي للمادة الموضوع.

إن الوظيفة الوصفية للحوار نقیضة للوظيفة السردية لأن الوصف يلم بالمكونات الساكنة التي يتوقف معها الزمن افتراضاً، في حين يرتبط السرد بتابعة حركة الحدث ومسار زمنه. والحوار المحلل يساعد على تحليل الأوضاع النفسية والاجتماعية ذاتياً وموضوعياً، كذلك يصور لنا الظروف النوعية. من وسائل الحوار المحلل هي التوقع، والاستنتاج والمقارنة والتحليل الباطني الخاص وتوظيف المثل والتذكر، والتحليل النفسي للموقف الذاتي.⁽²⁾

نجد مثل ذلك الحوار في قصة حيث الناس يعيشون كالهواء، وأحداث القصة تدور حول ملك ظالم سيطر على الناس عن طريق وجود كائنات ومخلوقات غريبة التي تفوق قوتها قوى البشر العادية، وهكذا سيطر على شعبه الذين يعيشون في المدينة تحت رحمة تلك المخلوقات ويطشها وظلمها.

وهذا الملك الغريب كان يعاقب كل من يحلم ويفكر في الحرية فيعاقبهم عن طريق ابتلاعه، وبالمقابل هناك مدينة أخرى يعيش الناس فيها أحراراً ويمارسون حرياتهم مثل

(1) الحوار القصصی، فاتح عبد السلام، 66.

(2) ينظر: م. ن، 67 - 72.



الهواء وينعمون بحياة هائلة. ولجئ ثلاثة اشخاص يحاولون الهرب من ظلم الملك والذهاب إلى المدينة الأخرى. فيبدأ الحوار بينهم بهذا الشكل :-

((ثلاثتهم يندفعون بسرعة مجنونة، تحركهم رغبة واحدة، تتجذر في اعماقهم، وهي الخلاص من هذه المدينة الملعونة، التي سدّ فيها الاشباح منافذ النور ويلف الظلام كل شيء.))

بعد مسيرة ساعات طويلة، ممضة، من الجوع والعطش والتعب، وجدوا انفسهم أمام جبل عال وعر المسالك، شاق التسلق.

قال الثاني:

الثاني: هذا هو الجبل السوار الذي تلبسه المدينة.

قال الثالث، حاسماً الأمر بسرعة ويلا تردد:

الثالث : يتحتم علينا اجتيازه.

فكر الأول وكان يفكر منذ انتصب أمام الجبل، ولهذا لم يتكلم وتنازل عن حقه في الكلام للثاني والثالث، مع أنّ المنطق الطبيعي للأمور يقتضي أن يكون هو باعتباره الأول، البادئ قبل الثاني والثالث.

قال:

الأول: لو حاولنا اجتياز الجبل...

توقف، أغمض عينه، ثم فتحها فجأة وأضاف بسرعة:

الأول: لغضب علينا الملك)).⁽¹⁾

إن الحوار المركب الذي يتميز بطبيعة تحليلية وتأملية واستكشافية لما يدور داخل عقل كل واحد منهم تجاه موقف الملك وكذلك قولهم وشجاعتهم على اجتياز الجبل الذي أصبح عائقاً صعباً أمامهم وهل يراجعون عمّا آمنوا به أو يستمرون في المحاولة لاجتياز الجبل دون خوف. أما الشخص الثالث فكان إيجابياً فأخذ قراره في داخل عقله

(1) قصة حيث الناس يعيشون كالهواء من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 45.



على أنه لا يقبل بالظلم والقيود ويريد أن ينعم بالحرية ومُصير على اجتياز الجبل الذي أمامه.

ولكن الشخص الأول تأخر في القول ولم يكن مثل الآخرين، لأنه شخص متردد وخائف ويظهر ذلك، من قوله: لو حاولنا الاجتياز واكتشفنا الملك يفضب علينا وبيتلنا ويحبسنا في داخله، وهذا القول يدل على خوفه وعدم قيامه بالمجازفة بحياته من أجل الحرية، ولو أنه في قرارة نفسه يريد أن يتحرر.

وفي مقطع آخر عندما قال الشخص الثالث:-

((الثالث: بإمكان الملك أن يخنق رغباتنا أو يقتال أو يلذع على مرأى منا طموحاتنا، فيما لو كنا ما نزال أحجاراً صماء، أو حتى غير صماء تقوم عليها أركان قصره وحكمه، أما الآن وقد استعدنا-بعزنا وتصميمنا- إنسانيتنا، وقبلما يجهز عليها أو يشوهها. فلا بد أن نحقق الأمل الذي القاه حب الحياة في رحم رغباتنا... وطموحاتنا، خلق لنا هذه القوة الغولاذية التي صهرنا في وحدة عملاقة، جعلتنا ملوك أنفسنا في القول والتفكير والفعل.

ثم قذف بصقة سوداء، ما كادت تلامس الأرض حتى استحالت إلى بركة دم شديد الحمرة، وقال بحقد:-

الثالث: تفوه و.. على ملك مدينتنا. وعلى سائر الملوك.. الطغاة)).⁽¹⁾

نستنتج من حوار الشخص الثالث أنه شخص ثائر ومتاضل، ولا يحب الظلم والظلمة أينما وجد، وأنه يحب الحياة والحرية ويريد أن يكون حراً في تفكيره وعقله وطريقه عيشه حتى في الهواء الذي يتنفسه ولا يقبل بالهزيمة والتراجع إلى الوراء بعد ما قطع مسافة طويلة.

وفي حوار آخر بين الشخص الأول والشخص الثاني يتبين ظلم الملك وغدره ومعاقبته لكل من يخالفه ولا يعمل ولا يطبق أوامره، حيث يقول:-

(1) م. ن، 46.



((صرخ الأول:

لقد قرروا معاقبتنا.

قال الثاني:

لم نرتكب جرماً.

قال الأول:

بل ارتكبنا.. لقد فكرنا، والملك منع التفكير.. وحلمنا.. والملك منع الحلم..
وتحدثنا عن المدينة التي يعيش أهلها كالهواء... والملك منع الحديث عنها.))⁽¹⁾

نستنتج من الحوار الذي دار بين الثلاثة أنهم سوف يعاقبون إذا فعلوا ما يبعد في نظر الملك واتباعه جرماً فيعاقبهم لأنهم فكروا، ومعنى التفكير أنهم لم يرضوا بحياتهم تحت رحمة الملك وظلمه، لأنهم فكروا بالمدينة الأخرى التي على تقيض مدينتهم، حيث من حق الإنسان أن يفكر في الحرية والعيش بأمل وسعادة بعيداً عن الكائنات الغريبة والوحشية من أسد وديدان وجرذان والرائحة التنة التي تغرح من مدينتهم، في حين المدينة الأخرى كانت مليئة بالجمال والخير والحرية والروائح العلية.

لقد استعمل القاص تقنية توضيح هوية المتكلمين في صيغة الحوار، إذ هناك ((كتابٌ يلجؤون إلى صيغة مقاربة لتعزيز توضيح هوية المتكلم حين يزيد عدد المتكلمين على اثنين لمنع الالتباس دون تدخل من الراوي في وصف حالة المتكلم، وذلك من إضافة الترقيم إلى المتحدثين)).⁽²⁾

أما الناقد والكاظم المسرحي صباح الأنباري فيقول إن القاص يستعمل الترقيم لقصد آخر وهو أنه ((قد استخدم رموزاته من الأرقام أيضاً كي لا يمنع إبطاله تحديداً زمكانياً فيسمى أحدهم الأول ويسمى الآخرين الثاني والثالث لتظل القصة مفتوحة لكل

(1) قصة 'حيث الناس يعيشون كالهواء' من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 51-52.

(2) الحوار القصصي، فاطم عبد السلام، 44.

زمان وعلى كل مكان لم يستطع الناس فيه رفض ملوكهم بعد⁽¹⁾ ومعنى ذلك أن يكون فضاء القصة مفتوحاً لأي شخص في أي زمان ومكان، وأي شخص لا يقبل الظلم والظفان والاستبداد، وأي شخص يقوم بالثورة ضد أي ملك أو حاكم ظالم وضد أي تقييد للحريات والأحلام والأفكار والآراء. ونستطيع أن نقول إن القصة رمز للنضال والثورة ضد كل مبادئ الشر، ولأسيما أنها تمثل الثورة الكردية ضد النظام الاستبدادي الذي منع عنهم حتى التفكير في حريتهم.

ثالثاً: النمط الترميزي؛-

النمط الثالث من أنماط الحوار الخارجي المباشر هو نمط الترميز، حيث نجد القاص يرمز إلى المهدف أو مقصدية القصة من خلال استخدام الرمز والتعبير عن الآراء والأنكار التي يؤمن بها. وظهر الرمز في الحوار يعود إلى السنوات بين 1968-1980 وهي المرحلة الحقيقية لولادة القصة العراقية الناضجة حيث ظهرت القصة العراقية بصورتها الجديدة من خلال تأثير المذهب الواقعي، وهو مذهب يتعامل مع مستوى الواقع الخارجي والمشاعر والبواطن النفسية في ضوء معطيات فنية وفكرية والحوار الترميزي يرتبط بالقصة التي تستعمل في فكرتها أو شخصياتها الرمز أو عن طريق التلميح بعيدة عن المباشرة والتقريرية.⁽²⁾ لأن ((الرمز هو توظيف الرمز في نسج القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص)).⁽³⁾

يكون الترميز في الحوار على مستويين، الأول مستوى اللفظ والتركيب وقابلية الكلمة على التأثير المجازي عبر الطاقة التي تمتلكها الكلمة أو اللفظة، والرمز يشتق من خلال الجو النفسي الذي يضع الشخصيات المتحاور في موقف معين، وأحياناً يلجأ

(1) الخيلة الخلاقة في تجربة عبي الدين زنتنة الابداعية، منشورات مجلة بيفين، عدد: 10، السليمانية، 2009، 56.

(2) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 78 - 79.

(3) م. ن، 79.

القاص إلى ترميز اسم المتحاور، فمن خلال تلك اللفظة يتحقق وجود ترميزي للمتحدث قبل أن ينطق بالكلام.⁽¹⁾ والمستوى الثاني يكون على مستوى الحدث أو الموقف، وتعرف عليه من خلال الإنطباع الكلي للقصة واللغة المستعملة قريبة من لغة الحياة اليومية، والثاني يكون الترميز المتخيل، لأن الخيال جزء قائم في أي نوع أدبي وفي أي مذهب كان، و الترميز المتخيل ((هو كشف إمكانيات مبتكرة لتوظيف الخيال ضمن الحالة، يعتمد إليها بعض القاصين حين يقيمون عوالم خاصة تكتنفها رؤى خيالية حلمية قد تتجه أحياناً إنجهاً فتازياً))⁽²⁾.

ومن القصص التي اعتمد القاص فيها على استخدام الرمز قصة الجراد التي تمثل قوة ظلم النظام الذي كان يحكم العراق، ولاسيما بالنسبة للكردي. وأشخاص القصة إما قد يقبلون هذا الواقع أو يتحولون إلى مسخ قابع في الظلام، أو لا يقبلون فيموتون على يد أسراب الجراد التي تمثل القوة الحاكمة والظالمة. وكذلك تمثل الإبادة الجماعية والوحشية التي نفذت بحق الكردي، المتمثلة بهدم القرى والبيوت وقتل الأناص الأبرياء من الأطفال والنساء والشيوخ، وكانت الإبادة الجماعية عن طريق استخدام الأسلحة الكيميائية وعمليات الأنفال، ودفن الأحياء بصورة بشعة حتى تحول العراق إلى مقبرة جماعية عامة، حيث بنت السلطة ونظامه على دم الأبرياء والشهداء والضحايا. فمن أجل الثورة وتحقيق الحرية كان القاص مع شعبه وقضيتهم ومع حقهم في استرداد حقوقهم التي سلبت منهم، وطالب بالثورة إلى أن نال الحرية دون أن نستسلم فإنما أن نعيش أو نموت بكرامتنا دون الخضوع لإرادتهم وسلطتهم، وكان من الأفضل في رأيه أن نموت ونستشهد بدل من أن نستسلم للظلم والظلم.

والرمز هنا مستعمل للتعبير عن قوى الشر والظلم، على مستوى الموقف والحدث في القصة، وهو هجوم القوى الجردية على قرية كردية وإبادة كل ما فيها، والترميز على

(3) ينظر: ن، 80 - 83.

(2) ن، 88.



مستوى التخيل حيث خلق القاص لنا عالماً خيالياً مليئاً بصورة الجراد الذي يهاجم كآلة عسكرية ويتميز بقوة تدل على عجائبيته وغرائبيته إذ تشبه الحلم وخاطب فاسوس نفسه، وقال إن الهجوم الجرادي بدأ أولاً بالحقول والمزارع، وبعد ذلك وصل إلى اقتحام المنازل وهدمها. ثم وصف هجوم الجراد وكيف مسح كل الجمال الموجود في القرية والمزارع والحقول التي كانت بادية خلال قدوم فصل الربيع الجميل، ووصف طريقتهم الوحشية في سحق كل شيء في طريقهم دون أي أهمية. وقدم لنا القاص فكرة المقاومة وعدم الاستسلام للهجوم العنيف الذي كان الناس يتعرضون له، وذلك من خلال فاسوس يطل القصة ومن خلال مشهد من الحوار بين مجموعة من الأصوات وبين فاسوس يطلب منهم عدم الاستسلام ومقاومتهم ويقول عار على كل من يستسلم ولا يقاوم:-

((ارتفعت أصوات أخرى، من هنا وهناك، أصوات باكية... مبلولة بالدموع،

مشخنة بالجراح...))

صحيح .. والله... صحيح... آه... آه..

الأصوات : الجراد وأقوى منا... الجراد أشرس منا...

وجد فاسوس نفسه إزاء هذه الأصوات يصرخ:-

فاسوس: بل قاوموا.. أيها الأخوة... قاوموا..

صاح آخر...

الأخر: لا أمل في المقاومة... لقد احتل الجراد منطقة شوان... بأكملها... يا أستاذ.

فاسوس: عار علينا... أن يهزمنا الجراد... قاوموا.. قاوموا...⁽¹⁾

وبعد استمرار هجمات الجراد على القرية وموت الكثير من أهل القرية إلا أنهم لم

يموتوا موتاً طبيعياً بل ماتوا شهداء مثل أناس نبلاء وعظماء، لأنهم قاوموا حتى النهاية دفاعاً عن حريتهم ووطنهم بدمائهم، ولجند ذلك في حوار روناك مع فاسوس والأم:-

(1) قصة الجراد من مجموعة الجبل والسهل، 152.



((رونالك: هل الإنسان... يغدو.. أجل حين يموت..
فكر تاسوس قبلما يجيب. بعد صمت غير قصير:
تاسوس: ربما.. ولكن ليس كل الناس... وليس في كل الظروف.. وظل يردد...
أجل ليس كل الناس... ولا في كل الظروف.
استفسرت الأم:
الأم: ماذا تعني...؟
بينما قالت رونالك...
إذن لا بد أن يكونوا أناساً عظماء... ماتوا في ظروف غاية في النبل والشجاعة...
فأحاطت بهم... حالات من النور والوهاج))⁽¹⁾
وهناك شخصيات مثل مدير الناحية الذي كان مع القوى الجرادية ومسوخ وأصبح واحداً منهم، وأراد أن يقول القاص لنا إن كل من يقدم على فعل ذلك سواء كان برغبة منه أو بدونه يعد خائناً ينظر الوطن والأرض، وإنه من العيب والعار للإنسان الخيانة، وعليه عدم قبول الظلم تجاه وطنه مهما كانت الصعاب والظروف وذلك في مقطع الحوار بين رونالك وتاسوس والأم:-
((تاسوس: من هو؟ ألم تعرفه.. إنه.. المدير.. مدير الناحية.. قالت رونالك...
رونالك: كيف رضى أن يمسخ على هذا النحو... كيف؟
الأم: رضى؟ وهل يرضى إنسان أن يستحيل جراداً...))⁽²⁾
وفي مشهد آخر صور لنا القاص كيفية استسلام سيروان خطيب رونالك تحت تأثير الضغط، عندما هاجموا عليه وأحاطوه في كل مكان وأخذوا ينهشون في لحمه ودخلوا إلى رأسه كأن هناك صوتاً سمعه داخل رأسه يقول له: قل أنا جراد إلى أن استسلم في النهاية.

(1) م. ن، 154-155.

(2) قصة الجراد من مجموعة الجبل والسهل، 155-156.



وفعل الجراد الأمر نفسه مع أم ناسوس⁽¹⁾ ورونك أيضاً لكنهما قاومتا حتى النهاية واستشهدتا ولم تستسلما أبداً. وكذلك ناسوس قاوم حتى نهاية الأمر في حوارها:-

((كان صوت ناسوس.. يدوي، وحده، وكأنه أت من كل الجهات:

ناسوس: لن أكون جراداً.. لن أكون جراداً...

ثم لم يلبث أن استحال الصوت المنفرد الأتني من كل الجهات.. أصواتاً... جماعية..

صادرة... منبثقة من كل مكان...

الاصوات الجماعية: لن نكون جراداً.. لن نكون جراداً...))⁽¹⁾

ثم تحول الصوت المنفرد لـ ناسوس إلى صوت جماعي من خلال فعل أكون إلى نكون، وأصبح الهم الفردي جماعياً أي الكل يحارب الظلم والظغيان، ويقاوم ويتعاون ويتكاتف ضد الظغيان، ولن يئسوا إلى أن يتلوا الحرية.

تحولت القصة بعد ذلك إلى مسرحية وهذا ما أكدته الناقد صباح الأنباري أن نصوص زنكنة تسخر طاقتها التي تمتلكها ((لخدمة الدراما بطريقة جعلت أغلب كتاباته القصصية حلي بالطاقات الدرامية الهائلة))⁽²⁾. إن العناصر المستخدمة في قصة الجراد من البداية والدخول إلى القصة من أقرب ثيماتها وكذلك المكان والشخصيات والصراع والأبطال كلها مختلفة تماماً عما هو موجود في مسرحية الجراد، لأن القصة كانت فيها طاقات وإمكانات درامية عظيمة، لذلك حولها القاص بعد ذلك إلى مسرحية⁽³⁾.

(1) م. د، 161.

(2) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، 1.

(3) ينظر: م. د، 15-29.



المبحث الثاني

الحوار الداخلي

أولاً: المونولوج:-

إن أصل كلمة الحوار الباطني أو المونولوج هو ((التعريب الشائع لكلمة Monologue وهي في أصلها مكونة من 'Mono' الدالة على ما هو واحد ومن 'Logos' التي تعني الكلام أو الخطاب، فيكون المعنى بشقيه الحوار الأحادي أي الحوار الذي لا يكون فيه إلا طرف واحد، ويكون باثناً ومتقبلاً في الآن ذاته)).⁽¹⁾ والمادة التي يتكون منها الحوار الباطني ((قد تكون قائمة على عملية التذكر... وثمة حتى من اعتبر أن الحوار الباطني قد لا يكون أحاسيس الشخصية ولا أقوالها، إنما قد يكون خواطرها وأفكارها صيرت كالمادة القولية تخاطب بها الشخصية ذاتها)).⁽²⁾ وعندما يضع القاص حوار الشخصيات وخطابها أو أقوالها يلتزم بأن شرط ((الخطاب الحوارية... أن يشخص القاص وعي أبطاله في حرية كاملة، في هذه الحالة تتلاشى كينونة وعي البطل، أن يكون صوتاً ناطقاً باسم الكاتب وتظل مسافة تفصل بينهما، ولكن ثم حبل سري يصلهما ببعض من أجل أن لا يتحول النص إلى مذكرات شخصية. وإذا ما تلاشت هذه المسافة وانقطع هذا الحبل فإن الخطاب الحوارية في النص يتحول إلى طابع مونولوجي يخضع لأيدولوجية القاص في سلطته الخاصة القائمة على صوت فردي واحد يُمسك ويحرك أبطاله)).⁽³⁾

(1) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 147.

(2) م. ن، 154.

(3) التعريب في القصة والرواية، سليمان البكري، 65.



وعرف الكاتب الفرنسي إدوارد دي جاردان^(١) المونولوج فقال: «إنه ((ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكونة، أي ما كان منها أقرب إلى اللاوعي، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى... ويعتبر المونولوج على عدم الوثام والانسجام مع الواقع الخارجي، وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه. والمرء عادة يلجأ إلى مناجاة ذاته والانتطواء في دواخله حين يفقد الطمأنينة والأمان))^(٢). يوجد في هذا التعريف ما يختلف عن تعريف فأتاح عبدالسلام، الذي يعتبر المونولوج ذا طبيعة متسلسلة منطقية إلا أن إدوارد دي جاردان قال إنه أفكار لا تخضع للسيطرة والترتيب، بل هي في حالتها الأولى مثلما يتدفق بشكل مستمر إلى الذهن، سواء أكانت الأفكار بصورة متسلسلة متدفقة أم بصورة مختلطة وغير منظمة إلا أنها يعد حديثاً مع الذات ويكشف لنا أعماق النفس ومربطة بالذهن مهما كان تدرجه أو نوعه. لذلك فإن المونولوج ((ينطوي على معنى الحديث الفردي الذاتي أو الداخلي أو النفسي الذي يحدث في أعماق الشخصية، فهو الحوار الذاتي الذي يدور بين الشخص وعقله وقلبه))^(٣).

أما فأتاح عبدالسلام فيعرف المونولوج بأنه ((عملية التعبير عن تداعي الأفكار... بتدرج منطقي لا شائبة فيه، فما يقدمه إلينا هو جوهرياً سلسلة من الذكريات لا يعترضها

(١) إدوارد دي جاردان: كاتب فرنسي ولد 1861 ومات في سنة 1949، كان عضواً في المدرسة الرمزية الفرنسية. وهو صاحب الفضل الأول في ابتداء منهج تيار الشعوري القصص وذلك في رواية له بعنوان لقد قطعت اشجار الغار وهي عمل قصير نشر مسلسلاً قبل أن يصدر كتاباً، وتتكون من 77 لقطة صغيرة حيث لفت أنظار القراء والقاد لورود مادته كلها من خلال الوعي الشخصية الرئيسة اسمه «دانيال برونس» مارس المسرح ونشر ديواناً شعرياً سنة 1891.... ينظر: باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 86، وينظر: إنترنت: 2012-2-21، www.wata.com.

(2) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، 534.

(3) بنية الحوار في حكاية الجحار لحنا مينه، الطاهر الجزيري، 29.



مؤثر خارجي. فلا أفكار غير منسقة مع الإطار الفكري العام)).⁽¹⁾ إذن تتحكم في المونولوج ((السمتين الجوهريتين اللتان تميزان هذا المونولوج هما: التعبير ذو الطبيعة المتسلسلة منطقياً، والتعبير الذاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجداني)).⁽²⁾ أي يعبر الكاتب عما يشعر به أو يريد أن يكشف عنه عن طريق صورة متسلسلة للأفكار ضمن دائرة واحدة من الموضوع، أو يكون تعبيراً ذاتياً ووجدانياً متعلقاً إما بالشخصية أو بالقاص نفسه أي أفكاره وآراؤه تتسرب إلى حواراته الداخلي ويكشف نفسه. وينقسم المونولوج إلى نمطين:-

أ- المونولوج المباشر:-

النمط الأول المونولوج الداخلي المباشر، وهو ((ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم اهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً... وكشف البحث بطرق خاصة عن أنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، أي إنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود... بإرشادات المتمثلة بعبارات قال كذا، وتكر على النحو الفلاني، كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية)).⁽³⁾ وظهر المونولوج أو الحديث الفردي المباشر ((بتأثير من أسلوب السرد الذاتي، وهو حديث تناجي به الشخصية نفسها دون الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً)).⁽⁴⁾ وهناك فروق بين الحوار الباطني المباشر القديم والحديث، وأشار إلى ذلك إدوارد دي جاردان فقال: ((إن الفرق بين الحوار الباطني القديم والحوار الباطني الحديث لا يمثل في أن الأول يعبر عن أفكار أقل خفاءً وحميمية من الثاني، وإنما في أنه ينسج المادة التي يقدمها ويثبت تسلسلها المنطقي، أي

(1) نقلاً عن: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 119.

(2) م. ن، 119.

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 44.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.

إنه يفسرها وكثير ما يقتصر على تلخيصها)).⁽¹⁾ ومن أهم خصائص هذا النوع من الحوار هو ((أن هذه الأداة في الحقيقة ليست حصيرة الأقوال، وإنما هي وسيلة استبطان وبحث وتعبر... وإن غاية الشخصية من حوارها الباطني لا تتمثل دائماً في أن تنطق بالكلمات، وإنما قد تكون ممثلة في أن تعيشها فكراً وإحساساً. أو يمكن أن يكون هدفها أن تؤدي حساً أو إحساساً أو خاطرة أو ضروب وعي من مستويات مختلفة قد تلامس حدود اللاوعي)).⁽²⁾

ب- المونولوج غير المباشر :-

أما النمط الثاني من المونولوج فهو المونولوج الداخلي غير المباشر وهو ((ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما)).⁽³⁾ ومن خصائص هذا النوع من النمط أن ((الحوار الباطني غير المباشر يركز على انتقاء لحظة خاصة من محاور الشخصية ذاتها... ولا يورد المادة القولية منه على أصلها بحكم تدخل الراوي في نظام الكلام وتفسيره تركيبي بما يتماشى مع تحويله إلى ضمير الغائب... ولا تؤدي الأداة باطن الشخصية نور نشأة الحركة الحسية أو الذهنية أو القولية، وإنما بعده بفواصل زمني قصير، لأن الراوي ينتظر ما تقوله الشخصية لذاتها قبل أن يصوغه بصوته... ومن الخصائص الدقيقة هنا أن هذه الأداة تجعل الماضي حاضراً لحظة استرجاع الشخصية إياه... ولوروده بضمير الغائب، ومن خصوصياته عدم استخدام الأفعال التصريحية أو أفعال التمهيد من قبيل: فقال ، فأحس، فأدرك... وهذا راجع إلى أن نصه من إنتاج الراوي، ولكن مادته من صميم أمر الشخصية...)).⁽⁴⁾

(1) نقلاً عن: باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 156-157.

(2) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 157-158.

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: عمود الربيعي، 49.

(4) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 196-197.



مع وجود هذه التعريفات والخصائص لهذين النمطين من المونولوج إلا أن هناك أوجه اختلاف بينهما و((أحد أوجه الخلاف الرئيسة بين المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم في أحدهما، وضمير الغائب أو المخاطب في الآخر.... والفرق الأساسي بين هذين التكنيكن هو أن المونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح)).⁽¹⁾

تتبن من خلال التعريفات أن الحوار الداخلي من أهم العناصر في العمل الأدبي، ولا سيما في القصة القصيرة، وأنماطه متعددة، منها المونولوج بنمطه المباشر وغير المباشر ويحاول أن يكشف ما بداخل الشخصية وما يدور في ذهنها من أفكار وخواطر وإحساس، وأن الشخصية المحاور تضع نفسها كطرف محاور ويتفاعل مع نفسها. والحوار الداخلي في القصة القصيرة عليها الحفاظ على قوتها وتركيزها وكثافتها بحيث لا يكون الحوار زائداً أو دون فائدة، لأن((القصة القصيرة ذات ارتباط وثيق بالنزعة الذاتية، وبالحديث الفردي فإن الحوار الداخلي يرتبط بكلية حدث القصة، مؤدياً إلى جعل هذا الأسلوب عنصر انتماء واثاق في داخل النص على نحو شمولي... في الوقت الذي يمكن أن نجد حواراً داخلياً جزئياً يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري وعارم في سياق النص كله)).⁽²⁾

هذا التطبيق الذي أجريناه على القصص القصيرة للقصص ميمي الدين زنكنة يشمل القصص التي وجدنا فيها المونولوج، وقسمناه على ثلاثة نماذج، يمثل النموذج الأول قصة بعنوان 'التضحية' وهي من بواكير نتاجه القصصي وسيطرت عليها معالم الحب والرومانسية وأجواء الخيال والحلم، وهذا يؤكد أن الحوار أداة تنغير حسب المذهب الذي

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 49.

(2) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 22-2-2011، www.awtad.net



يستخدم فيه، لأن الحوار في المذهب الرومانسي يختلف عن بقية المذاهب الأخرى، لغلبة الطابع الذاتي والفنائي عليها، وتحريك الخيال من خلال الحوار.⁽¹⁾ من هذا المنطلق نجد أن قصة التضحية فيها طابع الرومانسية وغلبة المشاعر الذاتية، والحب ومسألة الخيانة، وكان الحوار معبراً في القصة بشكل فني عن حالة البطل وكشف داخله وصراعاته وما يعانيه.

وأحداث هذه القصة تجري في الليل، وذلك عندما يبدأ الزوج الأسطة عزيز نعموم بالحديث مع نفسه في حوار داخلي يعبر عن أفكاره، وهواجسه وتساؤلاته العديدة حول ذهابه إلى البيت أو البقاء لساعات إضافية في العمل حتى ينجز ما بدأ به من عمل وإصلاح الخنفيات في العمل، ولكن هذه المرة تأخر أكثر من المعتاد وهو قلق على زوجته، لأن الزوجة تشعر بالقلق لتأخره أيضاً، ونجد هذا الحديث في بداية القصة، وصور لنا القاص ما يدور في ذهن الزوج من خلال المونولوج غير المباشر :-

((الأسطة عزيز: لاشك أن زوجتي الآن قلقة لتأخري، أجل فإني أعرفها جيداً، ستقلق الآن حتماً لهذا التأخير الذي لم تعهده مني، ولعلها الآن تفكر بأن مكروهاً قد أصابني مما أدى إلى تأخري.. في العودة هذه الليلة، فهي متأكدة بأن لا شيء يؤخرني قليلاً أو كثيراً.. ولكن ماذا بوسعي أن أصنع فلا بد لي من أن أنهى تصليح هذه الخنفية وإلا أغرق الماء المعمل...! أي بعد ساعتين على الأقل، لأن المياه تتدفق بقوة، ولا بد لي أن أجفف كل الغرف التي تسربت إليها المياه والآلات التي تبللت، لئلا يكسوها الصدا...))⁽²⁾

نجد في هذا المقطع الحوار الداخلي للزوج وهو في حالة قلق وصراع داخل نفسه، وهو الصراع بين عودته إلى المنزل وبقائه في المعمل لتصليح الأشياء، مع أنه ليس من عادته أن يتأخر إلى ذلك الوقت ولكن مع ذلك يشعر بالمسؤولية تجاه العمل والالتزام

(1) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، 35-36.

(2) بواكير يحيى الدين زكنة القصصية، فاضل عبود التميمي، دار سردم، السليمانية، 2007، 87.



بإنهائه. لأنه إذا لم يفعل ذلك وترك المعمل على هذه الحالة فسيغرق في المياه، وهذا يؤدي إلى تضرر الآلات وإصابتها بالصدأ نتيجة عدم تنظيفها وتجفيف المياه. وبعد مدة من الصمت استمر الزوج مرة أخرى بالتفكير:-

((الأسطة عزيز: آه مسكينة ستقلق الليلة كثيراً، وليس بوسعي أن أذهب، وأخبرها بجملة الأمر إذ ليس من المعقول أن أدع مياه الحنفيات تتدفق حتى عودتي، فإنها ولا ريب ستغرق المعمل بأكمله، لأن مياهها تتدفق بقوة هائلة، ثم إن بيتي بعيد عن معلمي كثيراً...)).⁽¹⁾

إن تكرار الزوج مرة ثانية أن المياه تتدفق بقوة يؤكد زيادة الصراع وقوته، لأنه ليس بمقدوره أن يترك المعمل، وفي الجهة الأخرى فإن الزوجة قلقة في البيت وتنتظره، وهو واثق من قلق زوجته عليه وكذلك يعطينا معلومات جديدة، وهي أن المسافة بين المعمل والبيت بعيدة، هذا أولاً، وثانياً أنه هو صاحب المعمل. ولكن بعد ذلك توصل إلى حل وهو إرسال أحد صانعيه لكي يذهب ويبلغ زوجته بأمر تأخره بدلاً من أن يذهب هو نفسه:-

((الصانع: هل هذا بيت الأسطة عزيز نعوم؟

الزوجة: نعم هو.. هل من أمر...أنا زوجته....

الصانع: إن الأسطة منهمك في تصليح حنفيات المعمل التي تكسرت الليلة، وقد بعثني لأخبرك بأنه لا يدري متى ينتهي منها، وربما تأخر كثيراً...)).⁽²⁾

وهذا أدى إلى تخفيف حدة الصراع الذي يعانيه وزوال القلق على زوجته. ونجد في القصة بعض مقاطع أخرى من الحوار الداخلي ولكن على لسان الزوجة، ذلك بعدما تلاشى القلق والحيرة والهاجس والتخيلات التي تدور في خلدها، وذلك عن سبب تأخر زوجها، ولكن بعد سماع الخبر من الصانع الذي أرسله الزوج وأخبارها أنه يتأخر

(1) قصة النصيحة من مجموعة البواكير، 88.

(2) م. د، 89.

ساعات إضافية أخرى بسبب العمل. تبذرت ملامح القلق وأصبحت تشعر بقليل من الراحة، وفي هذه الأثناء كانت واقفة على الباب ورأت ملامح لم تميزها في أول الأمر، ولكن حدسها أنبأها أن تلك الملامح هي ملامح ذلك الشاب أو بالأحرى الرجل الذي ظل يحوم حول بيتها بصورة مستمرة ليلاً ونهاراً، ثم صدقت حدسها وسألت مع نفسها:-

((لكن ما الذي يأتي به كل يوم، وليلة؟ هل بيته يقع على هذا الطريق؟ لا فإنه غريب عن هذا الحي...))⁽¹⁾

وفي هذا المونولوج الزوجة تسأل نفسها وتحجب نفسها أي ليس هناك متلق، بل الشخصية هي التي تُسأل وتُجيب في آن واحد. وعن طريق دخول هذه الشخصية الجديدة الشاب يحول القاص مسار القصة من الحب، والقلق، والخوف من قبل الزوج على زوجته إلى طريق آخر، وهو حب الشاب من طرف واحد لزوجة الأسطة، وهذا أدى إلى خيانة الزوجة لزوجها مع ذلك الشاب. وفي حديث آخر للزوجة مع نفسها حيث يدور الكثير من الأسئلة في ذهنها:-

((ثم جعلت تسأل نفسها: ما مبتغى هذا الشاب مني؟ عجيب أمره!! فمئذ سنوات ثلاث هذه حاله.. كلما يراني يخرجني بنظرة طويلة... وما أرفع إليه نظري حتى يختفي بصره، كأنه ليس بصاحب تلك النظرة العميقة... ما يراني في الطريق إلا ويتبعني من بعيد.... وعندما التفت إليه يشغل نفسه بزر سترته، أو يداعب دولاب ساعته اليدوية، ولا يمنع عن تتبع خطواتي من بعيد.... حتى ولو كنت في الطريق العام))⁽²⁾

في ظل هذه التساؤلات يتضح أن الشاب منذ ثلاث سنوات يتبع زوجة الأسطة عزيز، ويحاول أن يقترب منها، ثم يصف حالة الشاب ونظراته عندما يتبعها ويراقبها حتى

(1) ن، 90.

(2) قصة التضحية من مجموعة البواكير، 91.

في الطريق العام ولجد هذه التساؤلات مستمرة لدى الزوجة في هذا المقطع من المونولوج:-

((ما الذي يخفيه في نفسه؟ هل يحبني؟ ولكن كيف يحبني، وهو يدري أنني امرأة... وهل ثمة أمل في حبه...؟ وهل يصح أنني أضرمت النار في نفسه نار الغرام؟.. وإن كان هذا صحيحاً فله طول صبره... كيف صبر هذه المدة، والنار في نفسه تتأجج؟ وإن لم يكن هذا صحيحاً ما سر تعلقه بي؟ يا ترى كم هي الآلام التي يكابدها؟ وأنا لا أعيره اهتماماً، ولكن كيف أهتم به... وثمة أحق الناس باهتمامي يعيش معي؟ أيجوز أن أخون زوجي، وأغدر به؟ زوجي الذي يعيشني بعرق جبينه، ويطعمني حبات قلبه؟ لا لا... لتفلق الموم... فما شأنني به؟ ولكن هل من الإنصاف أن أسبب له كل هذه الآلام؟ كيف أعدم حياة شاب ينتظره مستقبل باسم، وربما هو وحيد أبويه، ومطمع أنظاره؟ أه أقسم أن آلامي أكثر من آلامه؟ هذه الآلام التي تنبض في روحي، وتعصر فؤادي، وتحرق أحشائي بين زوج يحب وخلص، وشاب ربما أكون السبب في بلساؤه... هذا هو منتهى الشقاء...))⁽¹⁾

من خلال هذا الحوار الدائني نكتشف أن الزوجة تعاني حالة من الصراع الداخلي بين القيم والمبادئ التي تربت عليها وهي عبدة الزوج والإخلاص والوفاء له، وبين حب ذلك الشاب الذي يعاني الأم الحب من طرف واحد، وهي تعاني بين هذين الأمرين. لأنها ترى في الزوج الحب والوفاء والإخلاص والعمل من أجلها وتأمين كل ما تحتاجها، وترى الشاب يعاني من أجلها ويقاسي آلاماً كثيرة، لذلك تعاني بين هذين الإحساسين أيضاً وتشعر بالألم والشقاء أكثر منهما. ويتضح هذا الإحساس والشعور العميق وما تعانيه في هذا المقطع من المونولوج المباشر أيضاً:-

((إن زوجي متعب ليل نهار من أجلي، وإن سعادتني أعز شيء لديه، فهو لا يهمه شيء في الدنيا قدر ما يهمه أمر سعادتني.... وهذا الشاب.... إنني متأكدة من أنه يحبني،



وليس يجني فقط، بل لقد جنته حبي... ولو لا ثمة جنون به لماذا يمر من هنا في تلك الليالي المطيرة...؟؟⁽¹⁾

المونولوج الداخلي يأتي موازياً لأحداث القصة في إطارها الخارجي، فحين دخل الشاب إلى حياة الزوجة والحدث يتصاعد بصورة مستمرة، وهذا المونولوج يمشي مع سير الأحداث ويعطي صورة الزوجة من خلال صراعاها النفسي الذي يتزايد وشعورها بالذنب إذا خانت زوجها، وكذلك الذنب إذا لم تستجب لحب ذلك الشاب، وهي حائرة في أمرها، فكثر التساؤلات لديها، وزاد ما تفكر به في ذهنها، كل هذه الأمور تتضح من خلال المونولوج الداخلي. ولكن بعد ذلك نجد في مقاطع أخرى أن الزوجة تميل بصورة غير مباشرة في صورتها الواقعية وبصورة مباشرة في ذهنها إلى حب ذلك الشاب، ويظهر ذلك يظهر في وصفها له ولظهوره، ورجولته وملاعبه. وفي داخلها وعقلها الباطن اعترفت بهذا الحب والإعجاب:-

((الحقيقة أنني لا أستطيع أن اكف عن التفكير به، فقد جذب إليه جل أفكارى، ولا سيما الليلة فزني أخاله جالساً في علياء... نفسي...)).⁽²⁾
ويستمر الصراع ويشد مرة بعد مرة أكثر وأقوى ويظهر ذلك في قولها:-

((مسكين هذا الشاب الذي القاني القدر في طريق حياته... ترى ألم يحسد القدر غيري ليحمل الشقاء إلى هذا البائس، ولا أستطيع أن أبحث فيه السعادة؟ أجل إن هذا هو الصواب، فلا يحق لشاب كهذا أن يقع فريسة الموم، وتحت رحمة الشقاء.. حتى لو كان في هذا خيانة لزوجي، ولكن كيف أخون وليست الخيانة من صفاتي؟ ولم أكن يوماً مني، فكيف أجعلها الآن...؟؟))⁽³⁾

وبعد ذلك الصراع الطويل في نفس الزوجة واختيارها ما بين الزوج الأسطة عزيز والشاب إلا أن هذا الصراع بدأ ينتهي أو تريد الزوجة إنهاؤه فباتت تتقبل فكرة حب

(1) قصة التضيعة من مجموعة البواكير، 93.

(2) م. ن، 94.

(3) ن، 94.



الشاب لها. وحيث هي ترى في الشاب صفات جيدة وإيجابية من حياء وخجل والصدق في تصرفاته حيث تقول في نفسها:-

((إن حبي قد تغلغل في أعماقه، ولكن حيائه يمنعه من الإباحة به))⁽¹⁾

وهكذا نجد أن المونولوج كان موازياً للأحداث التي تطور في الخارج وأن الزوجة قد أقدمت على خيانة زوجها في ذهنها وعقلها الباطن، لأن المرأة المتزوجة إذا فكرت حتى في تفكيرها بشخص آخر غير زوجها تعد خائنة، ثم بعد ذلك قامت بالخيانة بصورتها الفعلية والواقعية، ولم تستطع الحفاظ على حب الزوج والوفاء له، واستسلمت لحب الشاب الذي دخل إلى حياتها بصورة غير متوقعة، وأثناء اعتراف الشاب لحبه لها في داخل بيتها سمع كلاهما صوت صرير الباب، وأخاف ذلك الصوت كليهما، لأنهما توقعاً مجيء الزوج إلى البيت، وحصل ذلك بالفعل، إلا أن الزوج لم يدخل البيت، بل كان واقفاً خارج باب البيت وسمع الحديث الذي دار بينهما كله، وعندما ذهبت الزوجة للتحقق من مصدر الصوت لم تجد أحداً باستثناء قطعة من الورق كتب عليها بخط يد زوجها واتمنى لكما حياة سعيدة وهائلة معاً، لأن القاص يفاجئنا من خلال الرسالة المتروكة بأنه أيضاً لم يكن في العمل كما ادعى من قبل، بل كان عند عشيقته وأنه كذب عليها ولا داعي لأن تشعر بالحزن والذنب والشعور بالخيانة لما أقدمت عليها حيث قال لها:-

((وأنا قد كذبت عليك في سبب تأخري... سامعيني لأن الحقيقة هي كنت مع

عشيقتي... فأنت له، وأنا لها.. ولا تعذبي ضميرك أبداً بعدي...))⁽²⁾

ولكن الزوجة أصابها الدهول والذهشة لما قرأت الرسالة راحت تسأل نفسها:-

((ولكن هل حقاً إن له عشيقة.... أم ادعى هذا راحة لها من عذاب خيانة زوجها

وهل إنه لا يعود إلى الأبد....؟))⁽³⁾

(1) قصة التضحية من مجموعة البواكير، 96.

(2) م. ن، 103 - 104.

(3) ن، 104.



وهذه النهاية لم تكن النهاية الحقيقية، بل ربما أراد الكاتب أن يوهنا أو أن يجعلنا نتوهم أن هذه هي النهاية، وأن الزوج تخلى عن زوجته بكل سهولة، لكن النهاية انتهت بانتحار الزوج الأسطة عزيز نعم وضحي بنفسه من أجل الزوجة، وهذا ما يربطنا ببداية العنوان للقصّة وهي التضحية أي أن الزوج ضحي بحبه لزوجته، وربما لم يكن تضحية منه، بل كان عدم تقبل الزوج لموضوع الخيانة أدى إلى انتحاره أو أنه لم يتحمل مفارقة زوجته بهذا الشكل المؤلم والحزن.

أما في ما يتعلق بإدارة الحوار المليء بالكثير من المونولوجات فمن بداية القصّة إلى آخر مقطع منها، هذا المونولوج الطويل موجود ضمن دائرة واحدة، وهي التساؤلات التي تدور حول موضوع معين من البداية إلى النهاية، وهو القلق والحب والخيانة والفراق، وهذا المونولوج جاء عن طريق استخدام الأسئلة الكثيرة في ذهن الشخصيات، التي تمثل المرسل والمجيب عن الأسئلة، وكذلك جاء المونولوج بصورة موازية لأحداث القصّة وتصاعدها، وقد نجد أن الشخصية أحياناً قد تصبح هي السارد أو الراوي العليم بكل شيء، وهذا يقربنا من السرد الموضوعي الذي له صلة مباشرة مع المونولوج غير المباشر. أي أن تدفق الأفكار يأتي بصورة متسلسلة ومتراكبة في ذهن الشخصية، ومعنى آخر ليست هناك قفزات ونقلات سريعة بين أفكار متنوعة ومتشعبة، وإن الأحداث أو المؤثر الخارجي لا يعوق سير تسلسل الأحداث والتساؤلات التي تجري في ذهن البطل.

واستعمل القاص الطريقة التقليدية في تقديم العقل الباطن لشخصية البطل والبطلة -أي الزوج و الزوجة- (وهي استخدام عبارات خاصة، مثل، قال لنفسه، أو قال في نفسه أو تحدث في نفسه كجملّة افتتاحية تقدم لمقطع التأمل... وتوضح هذه العبارات الانتقال من المنظور الخارجي إلى المنظور الموضوعي الذاتي)).⁽¹⁾ ومن هذه العبارات المستخدمة استخدام ضمير الغائب "هاء مثل: ، استمرت في تفكيرها، تسأل نفسها، وقفت عن تفكيرها فجأة، حاول أن تجد في فكرها، قالت في نفسها... وغيرها من

(1) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، 221.

هذه العبارات. ونستطيع القول إن المونولوج كان ناجحاً، لأنه عبر عن ذهن الشخصيات وأفكارها وما تشعر به في عقلها الباطن.

أما النموذج الثاني الذي حللناه فهو قصة تقليدية... جداً من القصص القصيرة في المجموعة الثانية، وهي من القصص الواقعية، أحداثها تدور حول الصبي الذي يعاني صراعاً داخلياً، وعدم قدرته على مواجهة المواقف، حيث يتعرض للاستهزاء من قبل أمه التي تصفه بالضعيف الذي ليس بمقدوره المواجهة، ويروي الراوي أحداث هذه القصة على لسان البطل بضمير المتكلم "أنا، البطل هو الصبي" الذي تعرض وجهه للخدوش والجروح من قبل القطة التي تمتلكها أخته. وهو يعاني حالة من الصراع بينه وبين القطة، لأنه يعاني مزيجاً من الهواجس والخوف لذلك يعيرونه بالجهن. ولجئ كذلك ضمير المتكلم في آخر الأفعال والأسماء والحروف مثل "تعيرني، جوفي، تسمعنني، تقول لي، وجدت نفسي..." وغيرها من الأفعال. ثم أراد البطل أن يتقم من القطة لما تسببت من خدوش وجروح في وجهه وهو نائم، ولكن أمه استهزأت به واستحالت أن يبدو منه أي تصرف للدفاع عن نفسه، لجئ كذلك في هذا المقطع الحوار من المونولوج :-

((إن شجاعتي المشكوك بها قد صارت موضوع اختبار، قد تبعت في قصص الاتهام، وهي إما أن يحكم عليها بالموت والتلاشي. وإما أن تبرأ ساحتها وتعاد إليها كرامتها ووجودها))⁽¹⁾.

وهذا يدل على عدم ثقة الصبي بنفسه، لذلك فهو أمام إختيار صعب، فهو إما أن ينجح أو يسقط نهائياً، أما أمه فلا تثق بها أبداً، لذلك تقول :-
((لن يمرر على الاقتراب منها... ثم أضافت بصوت خافت كالهمس... وقد سمعتها بوضوح:

الأم: إنه يخاف منها))⁽²⁾

(1) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 74.

(2) م. ن، 74.



وهكذا يشعر الابن بالانزعاج من كلام أمه وسخريتها وحكمها عليه بأنه خائف من القطة قبل أن يقدم على إلقاء القطة أو الانتقام لما فعلت به. وهكذا نشأ في داخله ذلك الشعور بالانتقام وصراعه بين إثبات قدرته وشجاعته من جهة أخرى وخوفه من الفشل في هذه المهمة التي هي بمثابة امتحان له من جهة أخرى وعليه أن يجتاز هذا الامتحان، دون خوف. يبدأ الصراع من خلال المونولوج الداخلي عندما قال:-
(ولكنني ما كدت أدفع قدمي نحو الأمام حتى وجدت نفسي أتساءل بخوف

حقيقي:

((ماذا لو هجمت علي وانشبت غاليها في وجهي ثانية))⁽¹⁾.

وضع القاص المونولوج داخل أقواس التنصيص، وذلك ليميزه عن سياق السرد ومن خلاله التركيز على الحالة الباطنية للشخصية، وهي حالة القلق والخوف من مواجهة القطة، الخوف من حدوث ما أحدثته في المرة الأولى من خدوش وجروح، وهذا جعل من البطل متردداً في اتخاذ القرار الناتج عن الشعور بالخوف مما قد يحصل بصورة مفاجئة لتصرفات القطة.⁽²⁾ واستمر حوار الصبي بهذا الشكل فوضعه القاص داخل أقواس التنصيص للتركيز عليه، وعن طريق استخدام طريقة التذكر لأحداث قد وقعت في الماضي واستحضارها في الوقت الحاضر في سياق أحداث القصة وحوارها، تذكر الصبي ما حدث لأحد الأشخاص بصورة غير مباشرة، وقال:-

((ذات مرة خطفت قطة أذن رجل حينما كان نائماً))⁽³⁾

يصور القاص عن طريق المونولوج انطباعات أمه وشكها الدائم فيه عندما يقول:-
((هكذا شأنها معي، على الدوام، تعبرني بالخوف وتهمني بالجين. وتزعم أنني لن أكون رجلاً، مهما كدست من السنين... أه.. ليتني أثبت لها العكس... مرة واحدة...))

(1) ن، 75.

(2) ينظر: الحوار القصصي، فائق عبد السلام، 124.

(3) قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 75.

ليني أنقل شجاعتي من بين برائن اتهاماتها وشكوكها.. يجب أن أثبت لها العكس...
والآن بالذات إنها فرصتي⁽¹⁾

صور القاص من خلال المونولوج ما يفكر به الصبي داخل عقله الباطن واستمرارية الصراع في داخله بصورة أقوى، لأنه يحاول أن يثبت أنه قوي وشجاع، وذلك رداً على نظرة الأم المستصغرة له دائماً، وشكها فيه دائماً على أنه غير قادر على إثبات شيء، وقد يمثل لنا هذا الصراع بصورة أخرى بين القوة والضعف ومن يملك الإرادة ومن لا يملكها، ومن له السلطة والتحكم من خلالها بكل شيء وبين ما ليس له من السلطة وخاضع دائماً للإرادة وسيطرة الآخرين.

وفي مقطع آخر في حوار مع ذاته يرسم القاص الطرف الضعيف والمهزوم من معادلة الصراع الذي هو الصبي وأن القطة هي التي رجحت وغرست أنيابها في وجهه عندما تخيل هذه الصورة في نفسه وقال:-

((وانطلق خيالي يرسم أمامي صورتني، بعدما أخرج من صراعي الضاري معها.. ملقى على الأرض.. أنيابها مغروزة في لحم وجهي غالبها قابضة على خنثائي، وأنا أنخبط في بحر من الدم، ولا أجرو على الاستجداد بأحد، إذ يرتد صوتي في أمثال هذه الحالات - إلى جوفي - يخنثق داخل جلدي يخنقه كائن غريب هو مزيج من الخوف والتجمل والاحساس المفرط بالعار، تماماً كما يحدث في الأحلام الكابوسية التي بت أجد نفسي أرزح تحتها كل ليلة... آه... وأكاد أبكي...)).⁽²⁾

هذا المقطع يوضح هواجس الصبي وخوافه، والخوف من فشله وتعرضه للمهاجمة في صور مليئة بالعنف دون أن يقلد على طلب المساعدة والتجدة من الآخرين، وذلك بسبب خوفه وفشله في محاولته قتل القطة ويستمر الحوار هكذا في الحالة نفسها:-

(1) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 75.

(2) م. ن، 76.



((لماذا هي ساكنة؟ إن سكوتها يخيفني، أكون تدبر لي شيئاً؟ وأظلم أرض الغرفة بنظراتي، فأرى المخدة وقد خلفتها قرب الباب ورائي... ما أن أدير ظهري لأتي بها، حتى تنفض علي من الخلف. ولكن لماذا صمتت هذا الصمت الغريب...)).⁽¹⁾

وهذا الحوار يؤكد عجز الصبي وخوفه من فعل هذا الأمر أي - قتل القطعة - لأنه ليس متأكداً من أن القطعة هي السبب في خدش وجهه وجرحه. وهذا يرجعنا إلى بداية القصة وربطها مع النهاية بصورة دقيقة من قبل القاص بصورة فنية، كما في هذا المقطع من القصة، حيث يقول الصبي:-

((حين تأملت وجهي في المرأة، هالني مرآي خدوش وجروح عديدة مزروعة هنا وهناك، بلا انتظام، تغطيها خطوط متعرجة من الدم المتخشخش. قلت لأمي التي كانت واقفة خلفي، ترقبني:

الابن: ما الذي حدث؟ أضربني أحد على وجهي حين كنت نائماً))⁽²⁾

من هنا نأتي حالة الشك وعدم اليقين، لأنه وجد خدوشاً وجروحاً في وجهه، ولكنه قال من الذي ضربني ولم يقل من تسبب بخدشي أو جرحي، وهذا ما ذهب إليه أيضاً الناقد صباح الأنباري في دراسة له حول هذه القصة بعنوان ألهم وما بعده في القصة التقليدية جداً قالاً:- ((لقد كان وجهه - أي البطل - ممثلاً بالخدوش والجروح والدم المتخشخش، أي ما يشير إلى الخريشة لا الضرب، ومع ذلك لم يسأل عمن خدش أو جرح وجهه ولكنه يسأل عمن ضربه على وجهه))⁽³⁾. وربط القاص البداية بالنهاية التي انتهت بموعظة من لدن الأم عندما تعرض ابنها للفشل في محاولاته الوهمية والشكوكية لقتل القطعة:-

(1) ن، 76.

(2) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 73.

(3) الدخيلة الخلاقة في تجربة محبي الدين زينة الإبداعية، 46.

((قالت بنبرة أكثر رقة وحناناً وهي تمرر أناملها بين خصلات شعري...))

الام: لا تبك.. لا تبك يا ولدي، حين تقدم على أمره في المستقبل، لا تدع خيالك ينطلق أكثر مما ينبغي... في خلق الأوهام⁽¹⁾.

هذا يدل على أن كل ما فعله الصبي وما راوده من أفكار وتخيلات كان من نسج خياله وأوهامه، لأنه لم يكن قادراً على قتل القطة أو حتى أن يؤذيها بسبب ضعفه. واستطاع القاص من خلال استخدام المونولوج الداخلي المباشر أن يدخل إلى ذهن الصبي ويصور ما يدور فيه دون التدخل من الراوي، لأن الشخصية والسارد بمثابة شخص واحد. واستطاع القاص أن يكشف الجانب السايكولوجي للطفل الذي يعاني من أوهام وتخيلات وصراعه الداخلي بين الانتصار والمزعة والفشل. وندرك من خلال الجملة الأخيرة ما يشعر به البطل من خوف وقلق وهواجس، كما قال الناقد صباح الأنباري في دراسته لهذه القصة قائلاً: ((الثيمة الأخيرة، وهي جملة مفتاحية عول عليها الكاتب كثيراً، ومنحها أهمية كبيرة باعتبار أن القصة القصيرة تمتلك إمكانية هائلة في الانفصاح عن نفسها أو عما ترمي إليه في ثيمتها الأخيرة مثلما تستطيع ذلك في ثيمتها الأولى⁽²⁾)).

والنموذج الثالث للقصة القصيرة عنوانه الشمس... الشمس وهي من قصص المجموعة الثالثة أبليل والسهل، لقد استعمل لفظة الشمس رمزاً فيها، وأحداثها تدور في إطار عام بين الخير والشر أو بين الظلام والنور، حيث يمثل الليل الظلام بوحشته وقاتمته فهو يمثل أيضاً لقوى الشر والظلم والاستبداد من قبل القوة الحاكمة، أو من قبل أشخاص نفوسهم مليئة بالحقد والكراهية. والصورة الأخرى هي صورة الشمس، التي تمثل النور والضياء والدفء والبعث والإشراق في كل يوم جديد، وتكون ممثلة لقوى الخير والنور.

(1) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 77.

(2) المخيلة الخلاقة في تجربة حبي الدين زكنة الإبداعية، 45.



استطاع القاص أن يجسد صورة الشر والخير في القصة بطريقة غير مباشرة عبر استخدام الرموز، فرمز الشر والظلم يمثل شخصية عريد حسن الذي يعمل في سلك الشرطة، ويمثل القوة الحاكمة في أي بلد من بلدان العالم، لأن الشرطة بصورة عامة تمثل السلطة والحكم أو الحاكم في شرهم وطغيانهم واستبدادهم، وكيف يقع الناس فريسة لهم حتى لو كانوا أبرياء. أما القوة الأخرى فتمثلها الأفراد والضحايا، ويمكن أن يكون القاص هو نفسه قد تعرض من قبل نظام الحكم الاستبدادي والقمعي والوحشي للأذى ولكثير من الضغوطات والمعاناة، ولكنه لم يعلن ذلك بصورة مباشرة، بل رمز إليه عن طريق الشمس ونجد في المعادلة التالية :-

{رموز الظلام = الشرطي + التقرير}

{رموز النور = الكاتب أو ضحايا التقرير + الشمس}

قال الناقد صباح الأنباري بصدده ذلك:- ((إن الشرطة عموماً كان تصطدم مع حلم العراقي بالتححرر و رغبته ونزوعه إلى الاستقلال))⁽¹⁾. ليس فقط الحلم العراقي بل الحلم الكردي بصورة خاصة الذي عانى من الظلم ما عانى، وهم كانوا مستعدين لبذل كل ما يملكونه في سبيل أن تطلع شمس جديدة، شمس الحرية والولادة. إلى أن طلعت هذه الشمس بعد كل تلك المعاناة الطويلة، طلعت عليهم وأراحتهم من عذابهم وحرمانهم منها.

نجد في القصة شخصية زوجة الشرطي عريد حسن حيث يقع الحوار بينهما بصورة داخلية عن طريق المونولوج، فالزوجة تتحدث عن زوجها مع نفسها وتطرح الأسئلة المتعلقة به وعن وضعه أي- الزوج - وما آكل إليه في الآونة الأخيرة وعدم اكترات الزوج بها، حيث نجد هذا الحوار في هذا المقطع من المونولوج تقول في نفسها:-
(ماذا جرى لعريدي؟ ما الذي يجعله حاد المزاج وعصياً إلى هذا الحد... ثمانية أيام بلياليها المزروعة بالأرق والحشرات، ونهاراتها المتقوعة بالقلق والملل والحر الجهنمي

(1) م. د، 96.



الحارق. وأنا وحدي، يتركني وحيدة، فريدة، لا إنس ولا جان أنا والحيطان الصماء الخرساء تنهيني الوحشة والوحدة، عِزقي الشك والخوف... وإذ يعود... لا يكلمني ثلاث كلمات... ولا يمكث بجانبني ثلاث دقائق؟ لا. لا. إن عرييد لم يعد ذلك العُرييد الذي أعرفه...⁽¹⁾.

يتضح من خلال هذا الحديث الداخلي تغير حالة الزوج، لأنه يبقى زوجته وحيداً دون أحد لمدة ثمانية أيام بلياليها، وهي تعاني الوحدة وتشعر بالاشتياق إلى زوجها، وهي تتألم من هذه الوحدة وتصف حالتها الشعورية وهي معاناتها من الوحدة والقلق والشك، وكيف أن زوجها لم يعد ذلك الزوج الذي تعرفه بل أصبح شخصاً آخر غريباً عليها. ويستمر الحوار الداخلي للزوجة:-

((لقد... لقد... تغير كثيراً... منذ بدؤوا يكلفونه بهذه المأموريات، التي تولج الليل بالنهار... والنهار بالليل، دون تفريق أو تمييز، والتي يسميها هو، بإحساس بالمباهاة... بـ... الخاصة.. وحتى الجيران... جيراننا الطيبين، المخلصين، الوديعين، الذين كثيراً ما ساعدوني، وقضوا لي حاجاتي وكانوا يزوروني... ويدعونني إلى زيارتهم، حين أكون وحدي، يؤنسون لي وحدتي ويحيطوني بوَدِّهم وعبتهم وروحهم الإنسانية المتعاونة، قد معني من التردد عليهم. مثلما منعهم من التردد عليّ. لماذا؟ ما السبب؟... ثم ما حكاية النوم المبكر هذا؟ أنام أحد في هذا الوقت، وعلى السطح، في حر آب اللاهب. حتى الدجاج لاتنام في مثل هذا الوقت، إذن لماذا؟ ماذا هناك؟⁽²⁾)).

وضح القاص من خلال هذا المونولوج الطويل الحالة النفسية للزوجة وما تعانيه من بعد زوجها عنها وعيشها في حالة القلق والاستياء، لقد حاول القاص عن طريق المونولوج أن يكشف ما يدور في ذهن الزوجة من أفكار وهواجس وأسئلة. وكلها تدور

(1) قصة الشمس... الشمس من مجموعة ألجبل والسهل، 165.

(2) م. ن، 165.



ضمن دائرة واحدة وبصورة منطقية متسلسلة عن زوجها دون تدخل أفكار أخرى خارجية تعوق حركة تسلسل الأفكار وكشفها من الداخل إلى الخارج.

ونجد بعد هذا المقطع من المونولوج الطويل مونولوجات أخرى قصيرة أنت في سياق السرد أو من خلال الوصف. عندما كان عريد حسن ذهب إلى النوم في السطوح ولم يال بها، أخذت هي نفسها وقامت بما عليها من أعمال المنزل، ولت فتات الخبز والقشور والبصل ونوى التمر. بعد ذلك أحست أن ملابسها قد اتسخت، لذلك ارتدت ثياباً جميلة ورشت نفسها بالعمود وأثناء ذلك سمعت صوت شخير زوجها فوق السطوح وفكرت:-

((ألم على ظهري ثم أضافت:-

كالعادة.. كلما نال منه التعب)).⁽¹⁾

قالت في نفسها وفكرت أن صوت الشخير هو نتيجة لنوم الزوج عريد حسن على ظهري، وهو أيضاً نتيجة للتعب والإرهاق الذي يعانيه بسبب المأمورية الخاصة. وعندما صعدت هي إلى الأعلى في السطوح توجهت إلى الحذاءين حتى يبعدهما، لكن بسبب الرائحة الكريهة وما تدكس على الحذاء من أتربة وأوساخ قالت في نفسها مرة أخرى:-

((ألمه لم يزعها طيلة هذا الزمن الطويل)).⁽²⁾

وبعد ذلك حاولت أن تنزع له الجوارب، لكن لشدة الرائحة الكريهة لم تستطع فعل ذلك، ثم بررت عدم فعلها خلع الجوارب من قدم زوجها بقولها:-

((أخشى أن يستيقظ فيغضب ويقرعني)).⁽³⁾

وعندما كان عريد حسن غارقاً في النوم ويتصبب منه العرق بفزارة قالت أيضاً:-

(1) ن، 166.

(2) قصة الشمس... الشمس من مجموعة الجبل والسهل، 166.

(3) م، ن، 167.

((سبب البصل، كل هذا العرق الذي يسبح فيه بسبب البصل...آه...كل ذلك البصل الأزرق الحار التي إلتهمه.

وأضافت:- «والحر أيضاً الحر قاتل»⁽¹⁾.

كشف المونولوج في هذه القصة التي أتت ضمن إطار السرد، ولكن في داخل أقواس التنصيص الصغيرة ما يدور في ذهن الشخصية أي الزوجة التي لم يصرح القاص باسمها، ولكن كشف لنا ما تفكر به عن حالة زوجها، وكيف أنه تعب من المأمورية الخاصة، ووصف رائحة الحذاء الكريهة والأكل الذي أكله، ربما أراد القاص أن يدمج بين المونولوج الخالص وحوار تيار الوعي، كما أشار فاتح عبد السلام إلى هذه التقنية في قصة أخرى لموسى كريدي وهذا الخلط يتم ((من خلال الإفادة من فكرة استدعاء الرائحة والصوت))⁽²⁾.

وهناك اختلاف بين القصتين إلا أن الرائحة والصوت في قصة موسى كريدي هي الرائحة والصوت للذكرى معينة، أما الصوت في قصة يحيى الدين زنكنة فهو صوت الشخير، والرائحة هي رائحة الحذاء والجوارب وكانت المأمورية سبباً في شخير عريد حسن وهي السبب في الرائحة التنة والكريهة، وهذه الأصوات متناسبة مع شخصية الشرطي، ونفسية المثلثة لقوى الشر والظلم وتقريره الذي يعده يفوح منه هذه الروائح التنة. لأنه يستهدف أناساً وضحايا أبرياء والضعفاء الذين لا حول لهم ولا قوة أمام هذه القوة الطاغية وجبروتها.

أعطانا القاص صورة ملائمة ومتطابقة لنفسيات الأشخاص وأعمالهم، فمثلاً عمل الشرطي يفوح منه رائحة الغدر والخيانة ضد الوطن وأبنائه، مع أن واجبه عكس ذلك تماماً وهو الحفاظ على الوطن وأبنائه من كل ظلم وغدر. والعمل على تحقيق العدل وتطبيق القانون، وتبرئة الضحايا الذين وقعوا تحت ظلم هذا النظام القمعي. وهنا حقق

(1) ن، 167.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 117.



المونولوج فكرة الحوار الذاتي من حيث كونه حواراً دائرياً يرجع إلى الشخصية ذاتها لأننا نجده ((ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل، مكتف بذاته، البطل يتساءل، ولا حاجة به إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً)).⁽¹⁾

(1) نقلاً عن: الحوار القصصي، 111.

الفصل الثاني

وظائف الحوار

مداخل:

المبحث الأول:-

أولاً: وظيفة تطوير المقدة: أ: قصة- السديت تعلم ثانية-

ب: قصة- اضطراب في ألوان النهار-

ثانياً: وظيفة رسم الشخصيات:

1- رسم الشخصيات من خلال البعد النفسي: أ: قصة- حرمان-

ب: قصة- الضيوق-

2- رسم الشخصيات من خلال البعد الفكري والايديولوجي:

أ: قصة- سبب للموت سبب للحياة-

ب: قصة- الفكاهة-

المبحث الثاني:-

أولاً: وظيفة الرمز: 1- الرمز الذاتي (الشخصي):

أ: قصة- الكلب العجوز يفض المينين-

ب: قصص أخرى-

2- شخصيات رمزية:

أ: قصة: الجبل والغبان-

3- الرمز التاريخي:

أ: قصة اللات والعزى-



الفصل الثاني

وظائف الحوار

مدخل:-

الحوار كأحدى التقنيات المستخدمة في القصة القصيرة له وظائف متعددة داخل العمل القصصي، وكل وظيفة من تلك الوظائف تختلف عن الوظيفة الأخرى حسب طريقة استخدام القاص له، داخل العمل الأدبي، وكذلك يختلف ما تحققه هذه الوظائف من قيمة جمالية، وفنية وأدبية داخل النسيج القصصي.

وأهم هذه الوظائف التي استتجناها من القصص القصيرة للكاتب "ميمي الدين زنكنة" هي ثلاثة، اثنان منها تعدّان من الوظائف الأساسية للحوار، ليست في القصة القصيرة فحسب، وإنما في الدراما أيضاً. وهما وظيفة تطوير عقدة القصة، والمضي بها قدماً بها إلى أن تصل إلى المراحل المتقدمة وإلى الأجزاء المتممة لها. والأخرى وظيفة رسم الشخصيات، لأن الحوار يساعد على إلقاء الضوء على الشخصيات داخل العمل القصصي، كما أن الشخصيات لا تكون متعددة داخل النص القصصي القصير، لأن القصص القصيرة بطبيعتها مكثفة، كذلك يتم تركيز الكاتب كله على الشخصية الرئيسة داخل العمل، وأحياناً نحدد شخصيات أخرى فضلاً عن الشخصية الرئيسة، ولكن عددها لا يكون كثيراً ويستطيع القارئ أن يتذكر هذه الشخصيات التي يمر بها خلال عملية القراءة.

تناولنا وظيفة رسم الشخصيات من خلال يُعدين للشخصية: أولاً: البعد النفسي لها، ثانياً: البعد الفكري والايديولوجي لها. ثم الوظيفة الرمزية، لأن استخدام الرمز داخل النص متعدد ويختلف، وقد يكون الرمز وسيلة للتعبير عن ايديولوجيا معينة، سواء كانت تلك الايديولوجية سياسية أم اجتماعية أم ثقافية. لأن الكاتب من خلال استخدام



الرمز يستطيع أن يعبر عن مقاصده بصورة غير مباشرة، كما أن الرمز يخلق للكاتب فضاءات متعددة دون رقابة أو سلطان على أفكاره لكي يعبر عما يريد، وكذلك يخلق في فضاءه الخاص بالتعبير، واستخدام مفردات خاصة ومناسبة للتعبير عن غرضه المقصود سواء أكان الرمز في أسماء الشخصيات المتحاور أم في بناء القصة بصورة عامة.

إن قصص كاتبنا تحيي الدين زنكنة مشبعة بتلك الرؤى الأيديولوجية ولاسيما السياسية منها بشكل واسع والاجتماعية والثقافية بصورة أقل، وذلك يعود إلى أن الكاتب كان مع قضية قومه ومع معاناة شعبه - الشعب الكردي - لما كان يعانيه بسبب السلطة والنظام الحاكم آنذاك، وما عاناه شخصياً على الصعيد الذاتي أيضاً من ظلم النظام وملاحقته الدائمة له، والرقابة على كتاباته لما تحملها من مضامين ذات جراءة واضحة ونقد مباشر وصريح، كما أنهم حاولوا منع نشر نصوصه بأي طريقة ممكنة، سواء كانت تلك النصوص مسرحية أم قصصية. مادام توجد فيها تلك النزعة الانتقادية لكل ما هو شرّ وفاسد ومأساوي.

وتتوزع القضايا التي تناولها الكتاب في قصصه القصيرة، منها: الدفاع عن طبقة الفقراء من العمال والكادحين والفلاحين في القرى ودعم حقوقهم وما يطلبونه من تحقيق العدل والمساواة داخل المجتمع، وهذا دليل على ما كان يؤمن به من فكر وأيديولوجيا اشتراكية وتعددية فضلاً على احترامه لحقوق الإنسان داخل المجتمع.

الوظيفة الأولى هي تطوير عقدة القصة والسير بالأحداث، لأن الحدث الذي يدور حوله حوار الشخصيات نتيجة أحداثه من قبل فاعل أي شخصية من شخصيات العمل القصصي في إطار زمان ومكان معينين للحدث ومرتبطة مع العناصر الأخرى لأن من خلال الحوار تكون صورة ((الزمان والمكان واضحتين ومدركتين، وفي الوقت نفسه متسمين بالحياة والأهمية))⁽¹⁾ وهذا النوع من الحوار يكون حواراً نشيطاً، وحيوياً،

(1) نقل عن: المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناسخ والروى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، لبنان/مغرب، 1990، 77.



ويدفع بالفعل الحدوثي إلى الأمام ويكون توظيفه من قبل القاص فاعلاً في إحداث آثار متعددة وبصورة متتابعة. وقد نجد أحياناً أن الحوار لا يسهم مباشرة في تطوير العقدة، ولكنه ضروري لتثبيت مفتاح مهم من مفاتيح الشخصية.⁽¹⁾ لهذا نجد ((أن الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمي الحدث ويبلوره، فهو يعمل على بناء الوقائع الجزئية الصغيرة وتماصكها في النص))⁽²⁾، وكذلك يقوم ((باستحضار الحلقات المفقودة منها))⁽³⁾. أي الأحداث التي لم تتبين للقارئ من خلال حوار الشخصيات والحدث الذي يجري بينها يوضح صورة للأحداث وكل ما هو خفي فيها، والحوار يساعد على ترصيد ((ما ستكون عليه الأحداث اللاحقة))⁽⁴⁾ ننا نستنتج من خلال أقوال الشخصيات وحوارهم الذي ((له دور رئيسي في تطور العلاقات بين الشخصيات مثل الأقوال التي تنشأ منها علاقة جديدة أو تقوض بها علاقة قديمة أو في تطور الأعمال وتقدمها)).⁽⁵⁾

وهذا جعل الحوار وسيلة لتقديم وتطوير الأحداث والشخصيات، سواء أكان من الداخل أم من الخارج، وإن ((حقيقة فهم الحوار في صلته بالأحداث action من جريان الحوار بالأفعال والأحداث دون تدخل من المؤلف سواء أوافقت أحداث الحوار هواء أم لا، إذ يحمل الحوار الأحداث حلاً ولا يصنفها وصفاً خارجياً كما وقعت في الماضي))⁽⁶⁾ أي أن الحوار يجعل من الأحداث تسير وتتطور إلى مستوى متقدم، والذي يجعل من الحوار جيداً وفاعلاً هو ((قدرة الأديب في استثمار الحوار استثماراً يتفاعل

(1) ينظر: تشريح الدراما، مارتن آسلن، ت: يوسف عبدالمسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1984، 52.

(2) تقلّاعن: أساطير العراق القديمة دراسة في تشكيلها السردية، سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا، 2010، 206.

(3) دراسات في القصّة العربية الحديثة 'اصولها - اتجاهها - اعلامها، محمد زغلول سلام، 35.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله ابراهيم، 189.

(5) الحوار 'خلقياته وآلياته وقضاياها، العبادق قسومة، 65.

(6) بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، 1995، 54.



ومجريات الأحداث في النص بحيث يأتي منسجماً معها⁽¹⁾. فالحدث قد يأتي في صور ومواقع مختلفة داخل القصة، مثلاً قد يبدأ الكاتب قصته بتحريك الحدث ويستمر في ذلك ويغني به قدماً عن طريق الحركة والحوار والصورة إلى أن يصل به إلى القمة، أو قد يبدأ الكاتب القصة بالحدث، ثم يتوقف ويقدم لنا نسيج القصة، ومن ثم يأتي ويهد له بوصف مشوق مثل وصف الشخصيات أو مكان الحدث وزمانه، أو البدء بالحدث من نقطة انتهائه حيث يترك فينا أثراً، أو ربما يكون في الحدث، الكثير من الغموض وأحياناً يكون الكاتب مقصداً الغموض وهدفاً إلى كشفه بصورة متدرجة. أي أن الكاتب لا يعطينا المعلومات كلها حتى لا يفقد القارئ رغبة الاستمتاع والتشويق لمعرفة ماذا سوف يحدث بعد ذلك بل يريد من القارئ أن يستمر في داخله بطرح الاسئلة المتعددة، وإلى أين تصل الأحداث وإلى ماذا يؤول إليه الأمر، ويصل إلى لحظة التنوير أي لحظة الكشف عن الحدث بصورة كاملة.⁽²⁾

كما أن الذي يؤثر في الأحداث هو أفعال الشخصيات في وسط القصة وهذا يدفع إلى تطور الحدث بشكل طبيعي، وإن المشاعر والأحاسيس التي تفكر بها الشخصيات في دخالها لا تؤثر - في أي حال من الأحوال - في سير الحدث: بل الطريقة التي يتم التعرف بها على حاجة الشخصيات، وهذه الحاجة أو الدافع والباحث يدفعها إلى فعل ما، مثل هذه الأمور منها، الحسد، والفقر، أو قوة، وشجاعة البطل.⁽³⁾ وهذا يدل على أهمية الحوار في القصة وخاصة إن ((حوار الشخصيات فاعلية كبيرة في تيسير الحدث القصصي، إذ يقلل من وطأة السرد ويساعد في تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية فضلاً عن إضاءة جوانب أخرى في القصة))⁽⁴⁾.

(1) أساطير العراق القديم دراسة في تشكيلها السردية، سوسن البياتي، 202.

(2) ينظر: فن القصة وجهة نظر وتجربة، عدي مدانات، الأهلية للنشر، الأردن، 2010، 239-246.

(3) ينظر: مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ت: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمرو، شرع للدراسات، دمشق، 1996، 93-96.

(4) نقلاً عن: شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، دار نينوى، سورية، 2010، 106.

الوظيفة الثانية هي وظيفة رسم الشخصيات، لأن من أهم وظائف الحوار هي الكشف عن ((أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية.. ويسهم في رسم الشخصية))⁽¹⁾. لأن الحوار يساعدنا على معرفة الشخصية في العديد من جوانبها، مثل في معرفة ما يدور في داخلها من مشاعر وعواطف، وأفكار، أو معرفة تصرفاتها وسلوكها مع تطور الأحداث، وكذلك ملائمة الشخصية وحوارها مع الموقف الذي تدور فيه الأحداث، ومعرفة مستواها الثقافي وطبقتها الاجتماعية، وبيئتها التي نشأت فيها. لأن القاص عندما يقوم بتصوير واقع المجتمع من خلال موضوع ما، فعليه معرفة شخصياتها وكل ما هو متعلق بها، وكذلك ربطها بالوقائع والأحداث التي تقع في الحياة اليومية، وكانت هذه وسيلة من الوسائل التي استخدمها قصاصو الستينات، حيث أغلب شخصياتهم كانت موجودة في صورة الشخصية الرافضة، والتمردة، والمستلبة للحرية، والمتشردة، وغيرها من الصور.⁽²⁾

وكل شخصية لها أسلوبها الخاص، ولها مفرداتها الخاصة بها أيضاً حسب ثقافتها وفكرتها التي تحاول أن تعبر عنها من خلال تلك اللغة الخاصة بها. وحسب طبيعة القصة القصيرة واختصاصها وكثافتها نجد أن ((القصة القصيرة لا تحتمل إلا شخصية واحدة وبالتالي لا تتسع لتبرير أكثر من وجهة نظر... ومن هنا كانت أهمية اختيار شخصيات القصص القصيرة، فهي شخصيات تواجه العالم في لحظة، وعلى الكاتب أن يبرز تصرفاتها في مقابل العالم المبرر لدى القاري، ولهذا فكاتب القصة القصيرة يتجنب في القصة إيجاد أكثر من شخصية تحتاج إلى تبرير في))⁽³⁾.

(1) أساطير العراق القديم دراسة في تشكيلها السردية، سوسن البياتي، 206.

(2) ينظر: ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ياسين نصير، الدار العربية للعلوم، لبنان، 2008، 295-296.

(3) دراسات في الرواية والقصة القصيرة، يوسف الشاروني، 177.



ومن هنا تأتي أهمية عنصر الشخصية وحوارها، لأن القصة القصيرة بدون الشخصية ((تكون... كالقنبلة المدمومة القدرة على الانفجار))⁽¹⁾ وانسجام الحوار مع الشخصيات مهم جداً، وعلى القاص أن يكون متبهاً لذلك، لأن الخطوة الأولى لصياغة الحوار عبارة عن فهم الشخصية فهماً عميقاً، والكاتب لا يستطيع كتابة الحوار مالم تكتمل الصورة المرسومة للشخصيات في خيلته، ذلك عليه أن يعرف شخصياته معرفة وثيقة، عليه أن يكون أميناً في نقل أقوال الشخصيات دون أن يُضيف إليها شيئاً، وعليه أن يكون صريحاً، كي لا يختلط أفكاره ومشاعره بأفكار الشخصيات ومشاعرهم، وإذا حصل العكس فقدَ الموضوعية التي يُبنى عليها الحوار.⁽²⁾ وإن ((كل سطر وكل كلمة في الحوار يجب أن تسهم في تطور الشخصية، والسير بها قدماً تجاه العقدة ثم الحل))⁽³⁾ لذلك يُعد الحوار من ((أقرب الصبغ إلى منظور الشخصية))⁽⁴⁾.

يعدّ الحوار مفتاحاً للشخصية، لننا من خلاله ندخل إلى عالم الشخصية الخاص وتوضح لنا حدودها في مجرى الأحداث. وأحياناً يكون الحوار مطابقاً للشخصية وأحياناً يكون مفارقاً لها. ويكون الحوار مطابقاً لها ((حين يصدر عنها أصالة ويدل عليها ويغني معرفتنا بها، ويكون مفارقاً للشخصية حين يصدر عنها نيابة أو يحمل عليها حملاً، فيطمس هويتها ويحول دون معرفتنا واستجابتنا لها.. ولا يكفي لهذه الغاية أن يكون مضمون الحوار وحده مطابقاً وموافقاً للشخصية، بل يشترط أن يكون منطوق الحوار أيضاً مطابقاً وموافقاً للشخصية))⁽⁵⁾. والألفاظ التي تنطق بها الشخصية عليها أن تكون متسقة. مثلاً يجب أن لا تتحدث شخصية أمية بكلام عميق كما تتحدث الشخصية المثقفة أو المفكرة،

(1) في عالم القصة، على شلش، 1920.

(2) ينظر: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2008، 66-67.

(3) م. ن، 72.

(4) بناء الرواية: دراسته مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ سيزا قاسم، 218.

(5) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، 518.



لأن قولها سيكون متناقضاً مع شخصيتها كذلك كلما اعتمد الكاتب على تقديم الشخصية عن طريق الحوار المناسب لها، جعل من رؤية الناقد أن توسع حول ذلك الحوار.⁽¹⁾ وعلى الحوار أن يكون متدفقاً متسماً بالحوية ومتفقاً مع الايقاع العام للقصة ويكشف لنا ما يتعلق بالشخصية وما يتعلق بها من مواقف وآراء وأحكام، أما فيما يتعلق بشخص كاتبها فإنه ((ينظر إلى شخوصه على أنهم العنصر الأكثر فاعلية وتأثيراً في مجرى الصراع، فهم وإن كانوا مأخوذون برتابتهم المعهودة، من الواقع إلا أنهم يختلفون في نصه ومغربون عن الواقع... إنه ينظر إليهم بإعتبارهم كيانات مستقلة.... أي أنه يتركهم ليحققوا ذواتهم المنعزلة لا عن طريق الارتكان إلى الوحدة والإنعزال عن الآخرين بل عن طريق الإنصهار والاندماج في حركية العلاقات الانسانية...إنهم مستقون من الواقع، أو مأخوذون من التراث أو مبتكرون من الذهن...)).⁽²⁾ بذلك نتوصل إلى وجود ترابط وثيق بين الشخصية والحدث، حيث ((تشترك الشخصيات بتقديم حدث واحد، كما قد تقوم الشخصية بعدة أحداث... فالشخصية لا يبرر وجودها إلا الحدث الذي تقوم به أو يجرى منه، والحدث لا يمكن أن يقام به إلا ليطور شخصية تتأثر به)).⁽³⁾

كذلك رسم الشخصيات من جانبها الفكري والايديولوجي يعد من الجوانب المهمة في قصص الكاتب حيث اراد التعبير عن افكاره من خلال قصصه والايديولوجيا ((مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محدودة تجاه الانسانية والعالم. وهي العقيدة التي تتصل بقيم ثقافية واجتماعية وسياسية))،⁽⁴⁾ إن الايديولوجيا تعني آراء وأفكاراً سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فلسفية تحكم النص الأدبي، أو بمعنى آخر يحمل النص

(1) ينظر: تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، اثر عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، 167.

(2) البناء الدرامي في مسرح مكي الدين زنكنة، صباح الأنباري، 10-11.

(3) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف الخطيف، 13.

(4) نقلاً عن: بنية الحوار في حكاية البحار لحنانيته، الطاهر الجزيري، 94.



أيديولوجية معينة والكاتب يعبر عن هذه الأيديولوجية من خلال مفرداته الخاصة ولغته الخاصة محاولاً إيصالها إلى القارئ، سواء أكانت بصورة مباشرة أم غير مباشرة.

والحوار يكون الوسيلة الفضلى للقاص للتعبير عن تلك الأيديولوجيا، حيث ((تقوم العلاقة الحوارية على أساس التفاعل بين بنيات الوعي المختلفة و الأيديولوجيات المتناقضة فيما بينها))⁽¹⁾ والقصد من أن تكون الأيديولوجيات متناقضة، أي إن النص الأدبي فضلاً على أيديولوجية الكاتب يحمل مجموعة من الأيديولوجيات، ووجود هذه الأيديولوجيات المتعددة ضمن نص واحد يحدث فيها التناقضات والاختلافات، ونتيجة ذلك ((يتحمل النص صراعاً متعدد نتيجة تصارع الأيديولوجيات داخله، تلك الأيديولوجيات المتشابهة والمتنافرة والمتقاطعة))⁽²⁾ وتعرف على تلك الأيديولوجيات عن طريق دلالات ومفردات داخل النص، لأن ((النص نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات التي تلازم النص في الإنتاج التخيلي للواقع، وهذه هي الأيديولوجية في المقام الأول))⁽³⁾ ومن حوار الشخصيات تظهر الجهات المتصارعة داخل النص، وكذلك تظهر مدى قوة الصراع بين جهة الإرسال وجهة المتلقي، وكذلك تظهر أيديولوجية الشخصيات من خلال حوارهم وصراهم وأي طرف من أطراف الصراع يتصر على الطرف الثاني أو ينهزم. لأن الشخصيات ((في طرحها للملفوظ تعبر عن موقفها الأيديولوجي مثلما يمكنها أن تغالط السامع فتتقنع وتتوارى كلما أحسّت بالرقابة أو التهديد أو الخطر))⁽⁴⁾ وبهذا يساعد الحوار المؤلف على التعبير عن الأيديولوجيا، سواء كانت تلك الأيديولوجيا خاصة به أو بشخصيات قصصه، حيث تكون ثقافية أو اجتماعية أو سياسية وتكون وسيلة التعبير عنها.

(1) م. ن، 51.

(2) ن، 89.

(3) تلاً عن: ن، 99-100.

(4) بنية الحوار في حكاية البحار لحنا ميم، الطاهر الجزائري، 94.

وبما أن اللغة بمفرداتها وجمليها تكون أداة للحوار في صياغة حوار الشخصيات، لذلك نجد أن اللغة كما قال عنها باختين: «(كون إيديولوجي، وفضاء من العلامات)»⁽¹⁾ أن اللغة بصورها ومفرداتها وجمليها تستطيع أن توضح الايديولوجية. لأن اللغة فضاء واسع من الدلالات المتعددة وتتيح للؤلّف استخدام ألفاظ ذات دلالات ومغزى معين للتعبير عن الايديولوجية داخل نصوصه، لأن ((تحديد الايديولوجيا يكون من خلال اللغة ثم الدلالة... والصيغة والتعبير يقترح الايديولوجي ويقدمه وهناك ارتباط وثيق -أذن- بين اللغة والايديولوجيا دلاليّاً بما تتضمنه اللغة / القول من شحنة ذات وظيفة اجتماعية ايديولوجية تتجه ويتجهها))⁽²⁾. لأن المتلقي من خلال عملية القراءة لتلك النصوص والتعرف على المفردات الموجودة في النص يستطيع أن يكشف دلالة مفردات اللغة، ثم ما تحمله تلك اللغة إليه -أي القاريء- من المعاني وتلك المعاني تدل على أيديولوجية النص، سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم ثقافياً لأنه كما قال باختين: «(إن النص لا يقرأ لذاته وإنما نقرأه لكي نقيم حواراً معه بالاعتماد على خبراتنا وثقافتنا ومعارفنا)»⁽³⁾

والوظيفة الأخرى للحوار هي وظيفة الرمز، وهذه الوظيفة مختلفة عن الوظائف الأخرى، لأن الكاتب يعتمد على الرموز في حوارهِ ويضفي عليها طابع الغموض والحفاء بدلاً من التصريح والمباشرة. ولجوء الكاتب إلى استخدام الرموز في كتابة النص والحوار بهذا الشكل يعود إلى أسباب عديدة ربما تكون لارتباطها بسياسة خاصة بتلك الظروف التي يكتب فيها الكاتب نصه، لأن رموزه موجهة إلى طبقة معينة أو اتجاه سياسي أو نظام، أو سلطة حاكمة، وذلك بسبب وجود النزعة الانتقادية الكثيرة والتعبير عن الشعور بعدم الرضا والسخط والتمرد على تلك الأنظمة، أو قد تكون رموزاً ثقافية

(1) الرواي للموقع والشكل دراسة في السرد الروائي، منى العيد، المؤسسة للأبحاث العربية،

بيروت، 1986، 21.

(2) نقلاً عن: م. ن، 97.

(3) نقلاً عن: ن، 51.



وفكرية خاصة بالكاتب للتعبير عن أفكار وآراء جوهريّة، ولاسيما ثقافته وفلسفته في الحياة وما يؤمن به. مثلاً نقد الكاتب للمجتمع وما يسود فيه من عادات وتقاليّد تقليدية صارمة وما فيه من إجحاف بحق المواطن وكذلك انتقاده لنظام العيش في الحياة وعدم المساواة بين الطبقات واستغلال الطبقة الفقيرة ومصيرها المحكوم بطمع الأغنياء وجشعهم.

أو ربما يكون استخدام الرموز وسيلة لمجرد التزيين وإظهار براعة الكاتب في استخدامه لهذه التقنية، وقدرته عليها وتمكنه، منها وليس لأغراض معينة أو كهدف محدد، ولا ينبغي الاسراف في استخدام الرموز والتعمق فيها، لأنه يقود إلى التعقيد والغموض غير المفهوم بالنسبة للقارئ. تجاه النص بحيث يتقلّ العبارات والجمل، بحيث لا يعود بإمكان القارئ الاستفادة والاستمتاع بقراءة هذا النوع من النصوص.

ولهذا قال أرنست همنغواي: ((ليس هنالك كتاب جيد أعدت له الرموز أولاً، ثم دسّت في نضائجه، فذلك نوع من الرموز يكون كحبات زبيب في الخبزة، لا بأس بالخبز فيه الزبيب. غير أنني أفضل الخبز السادة⁽¹⁾) وهذا يدل على أن استخدام الرمز من غير دواعٍ جمالية وفنية لا يخدم النص الأدبي ويكون زائفاً وغير ضروري.

أما كاتبنا محيي الدين زنتنة فقد استخدم الرمز والإشارة في قصصه، ولاسيما حينما يريد التعبير عن آرائه وأيديولوجيته السياسية والتخفي وراء الرموز، وذلك في نقد النظام السياسي الحاكم الطاغوي تجاه الشعب الكردي بصورة خاصة والعراق بصورة عامة، إن الرموز التي يستخدمها الكاتب ناتجة عن واقع حياته، لأن ((العالم الواقعي هو المعطى الأولي، أما الرمز فهو المعطى الثانوي الناشئ عن العالم الأولي الواقعي⁽²⁾)).

لقد استخدم الرمز في الأدب العربي القديم ((كلون من الوان الجاز... إذ لم يتجاوز الرمز لدى نقادنا العرب القدامى مفهومه اللغوي، وهو الكلام الخفي الذي

(1) نقلاً عن: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية، بغداد، 1975، 107.

(2) م. ن، 108.

لا يفهم»⁽¹⁾. لأن المجاز هو ((كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها))⁽²⁾ أي استخدام لفظة في معنى مختلف عما دلت عليه تلك اللفظة أو الكلمة في معناها الحقيقي، لأن استخدام الرمز في الأدب الحديث قد اختلفت معانيه ومضامينه التي تستخدم لأجلها وأصبح وسيلة مهمة من أجل التعبير عن ((المضمون العاطفي أو الفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل))⁽³⁾ وبما أن الألفاظ والمفردات الذي يستخدمها الكاتب موجودة في حياته الواقعية وقرينة من ذكرياته في الماضي وأماله في المستقبل لذلك يختار الكاتب بعضاً منها فيحملها ما في قلبه وعاطفته ويستعملها كرموز لغوية ذات مدلولات كثيرة، لأن الكاتب الذي يقدر على التعبير بهذا الشكل العميق هو المتمكن من لفته، كما قال ميشيل بوتور: ((إن الذي يحسن فن الكتابة هو في الحقيقة من يحسن استخدام لفته، فيعطي للكلمات قيمتها الحقة وهو الذي يمتلك ناصية اللغة فيحياها بأفكاره كل كلمة من كلماته، وكل مجموعة من عباراته))⁽⁴⁾.

لأن الاستخدام الجيد من قبل الكاتب المتمكن من لفته يجعل من ((الرمز أداة لتضجير كل الطاقات والدلالات المتسربة في عمق الشعور واللاشعور، وهو منهل خصص من مناهل الشعرية، وأداة للتعبير عن الحالات النفسية))⁽⁵⁾. وهناك استخدامات متعددة للرمز، منها سياسية، وثقافية، وفنية، وحسب هذا التعدد تكتسب الرموز معاني متعددة ومختلفة، مثلاً قد تكون رموزاً سياسية ودينية، أو رموزاً واقعية وغرائبية، وأسطورية وغيرها كثير.

(1) نقلاً عن: التجريب في القصة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، 162.

(2) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، لبنان، 2002، 287.

(3) نقلاً عن: البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زكنت دراسة أسلوية، باوقدين كريم مولود، مطبعة منارة، أربيل، 2010، 213.

(4) نقلاً عن: الشاطي، الجديد عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الحرية، بغداد، 1979، 34.

(5) نقلاً عن: البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زكنت دراسة أسلوية، باوقدين كريم مولود، 213.

هذه الوظائف التي تحدثنا عنها هي من أبرز الوظائف في قصص كاتبنا
وننحصر في، تطوير العقدة ورسم الشخصيات والتعبير عن أيديولوجية معينة أو استخدام
رموز متنوعة.



المبحث الأول

أولاً: وظيفة تطوير العقدة:-

أ: قصة: "السد يتحطم ثانية":-

قصة السد يتحطم ثانية من قصص الكاتب التي ضمتها مجموعته الأولى 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً هذه القصة تحمل آراء وأفكار الكاتب حول قضية واقعية في المجتمع العراقي وهي قضية الصراع بين قوى الشر والظلم ، وقوى الخير والعدالة بين طبقات المجتمع من الغنى والفقر. الحدث الرئيس في القصة هو تحطيم السد للمرة الثانية. أخذنا هذه القصة كنموذج تطبيقي لوظيفة تطوير العقدة في القصة عن طريق الحوار الذي كتبه الكاتب بصورة مشوقة ومتدرجة إلى أن يصل إلى ذروته ثم انتهائه.

إن الصراع الذي نجمه هنا هو صراع خارجي بين الشخصيات، حيث يمثل طرف المعادلة الأولى: شخصية 'صاحب المزرعة' ونختار القرية، لأنهما يشبهان بعضهما بعضاً في التفكير، والمصالح، والشر، والسيطرة على مياه القرية، والاستيلاء عليها لصالحهم وحرمان أهل القرية والفلاحين منها، أما الطرف الثاني فيمثل 'خورشيد' و'شركو' وأهل القرية بصورة عامة، وهم الطرف الذي ظلموا من قبل المختار وصودرت حقوقهم من المياه، وهم يحاولون إرجاع الحق لأصحابه ولأهل قريتهم، لأن المياه ملك للجميع وليس لمزرعة أو حقل واحد. وإن عملية تحطيم السد أثارت نقاشاً وحواراً بين 'صاحب المزرعة' ونختار القرية حيث عبر 'صاحب المزرعة' عن امتيائه وغضبه على هذا الفعل، ورأى أنه فعل مهين، لأنه لم يمض وقت كثير على بناء السد منذ أن وصل إلى القرية قبل شهرين. لقد تحطم السد ثلاث مرات في مدة قصيرة ولجد ذلك في الحوار الآتي :-

((صاحب المزرعة: أليس لديك ما تقول؟

وارتبك المختار كما لو كان طفلاً ضبطه أحدهم في سرقة:

المختار: والله يا سيدي..إله..إله..أمر محير..محير حقاً. وأنا..أنا لا أدري ماذا أقول...
ولماذا أفعل.

قال صاحب المزرعة وصوته ينم عن غضب أشد:
صاحب المزرعة: ومع هذا فأنت المختار وليس أنا. وعليك تقع المسؤولية
كلها⁽¹⁾.

هذا الحوار الذي دار بينهما دليل على أن المختار بجانب صاحب المزرعة، كما أنه خائف وواقع تحت سيطرة صاحب المزرعة، لأنه رجل غني وذو نفوذ، وله السلطة على الكل حتى المختار. وأنه خائف وراضٍ بما يقوله صاحب المزرعة كما أنه واقع في حيرة، لأنه لا يعرف من تسبب في تحطيم السد.

وعلى الرغم من أنه مختار القرية إلا أنه لم يكشف الفاعل، وهذا هو الذي جعل صاحب المزرعة يشكك في قدرته وعدم كفاءته ومعرفة الأمر كهذا حصل في القرية. وألقى عليه المسؤولية كاملة لما حصل وما وقع من أضرار.

ثم حاول الكاتب أن يجعل الصراع أكثر حماسة وتطوراً عن طريق حوار المختار مع أهل القرية لأنه أراد أن يكشف الفاعل -أي من الذي حطم السد- وأصبحت مهمة الكشف عن الفاعل من مهمة المختار وحاول إيجاده بأية طريقة كانت، وأراد بذلك أن يثبت إخلاصه وتبعيته لصاحب المزرعة. وقام بجمع أهل القرية في اجتماع عاجل، لكن مع هذا كان حائراً ومرتبكاً حول ما يقوله لأهل القرية، وكيف يواجههم، واستجمع كل قواه عندما وجد أهل القرية مستمعين إليه وساكين ومتظرين ما يقوله لهم مختار القرية:-
(فانطلقت الكلمات من بين شفثيه بسرعة:-

مختار القرية: والذي فعله هذه المرة، كما في المرات السابقتين، واحد من هذه
القرية⁽²⁾).

(1) قصة السد يتحطم ثانيه من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 7.

(2) قصة السد يتحطم ثانيه من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 8.



وهنا يتبين أن المختار لم تأتبه شعاعته من ذاته أو من إدراكه الشخصي، بل من سكوت أهل القرية ظناً منه أن أهل القرية خائفون، وصامتون، ويتظنون عقوبة ما بسبب ما إرتكبه من جرم بالنسبة للمختار وصاحب المزرعة وهو تحطيم السد للمرة الثالثة على التوالي، حيث وجه المختار التهمة مباشرة إليهم، وقال هذا الأمر بصورة أكيدة، إلا أنه كان خائفاً ومتردداً من إطلاق هذه التهمة عليهم وكان قلقاً بشأن ردة فعل هؤلاء الناس.

وكان خوفه وتردده في عمله بشأن ردة فعل الفلاحين على ما اتهمهم به بصورة صريحة ومباشرة، إلا أنه لم يرد أن يبين لهم هذا الأمر، ولم يرد إظهار خوفه أمامهم، لأنه باعتقاده مادام 'صاحب المزرعة' يمثل الحكومة، أي السلطة والقوى الحاكمة فإنه ليس بمقدور أحد أن يعترض طريقه أو يعارض رأيه أو حتى يواجهه، وهذه الثقة والتخيل جعلته أكثر تأكيداً في اتهامه وإطلاقه، حيث قال في حوار معهم:-

((المختار: أجل أنه.. بين.. بين.. بين... ييتا))⁽¹⁾

إلا أننا نجد في نهاية الجملة ضمير نأ المتكلم بحيث شمل المختار نفسه، وجعل من نفسه واحداً منهم، أي من الذين تسببوا في تحطيم السد، ولكنه ظل خائفاً ولم يستطع أن يقول 'بينكم'. وكلمات المختار وحواره مع أهل القرية جعل الصراع يشتد والحدث يتطور بوساطة الحركة والحياة لكي يتقل إلى مراحل أخرى من خلال حوار الشخصيات. وبعد إدراك خطورة وحساسية ما قاله المختار وإتهامه أحس بخوف شديد وقلق بالغ قال:-

((غثار: إ... إ... إنه، عمل لا يليق بنا كناس فاهمين... فالسد... قد اقيم لنا، لصالحنا... لصالح القرية كلها.

الحاج غفور: بل لصالح صاحب المزرعة... وحده...

غورشيد: أسكت يا عمي الحاج.. والا حسبك أنت الفاعل))⁽¹⁾



إلا أن المختار شارك مرة أخرى مع أهل القرية وعدّ نفسه واحداً منهم عندما قال أقيم السد لصالحنا أي لصالح أهل القرية جميعهم بما فيهم المختار. لأن الذي جعله ينطق بهذا الشكل هو خوفه، لأن الواقع مختلف عما كان يدعيه المختار، وكان الحاج غفور من أهل القرية قد نطق بقول الحقيقة والحق، وكان صوته يمثل الصوت الداخلي لمختار القرية في لاوعيه. لأن السد لم يشيد من أجل أهل القرية، بل شيد من أجل مصلحة صاحب المزرعة لذلك قول:-

{الحاج غفور = مع قول الداخلي للمختار أي / الحاج غفور/ = الحقيقة}

وهذه الحقيقة مدركة بالنسبة للمختار، ولكنه يخشى الاعتراف بها أمام أهل القرية، لأنه يدرك ما سيكون عليه جوابهم وردة فعلهم، وهو يشعر بها عندما ينظر إلى عيون أهل القرية وماتعكسه كل تلك العيون من شعور بالاستياء والغضب، لاستلاب حقهم في مياه قريتهم، وهذا تأكيد على أن المختار يتآمر مع الغريب من أجل مصالحهم الشخصية وحرمان أهل القرية من الماء.

إلا أننا نجد أن قول "خورشيد" ومحاولة إسكات "الحاج غفور" وضع أهل القرية في حالة من السكوت، والخوف، وعدم الرد على المختار، والجرأة في قول الحقيقة، لذلك حاول "خورشيد" إسكاته على رغم قوله للحقيقة، لكي لا يمس المختار أن "الحاج غفور" هو الفاعل. وهنا يتضح أن المختار في موقع قروي يهاجم وأهل القرية في موقع الضعيف للدفاع عن أنفسهم، والسكوت أدى إلى أن يظن المختار أنهم يخافونه لذلك تشجع، وقال:-

((المختار: هل رأيتمهم؟ وأضاف بعد توقف قصير:

المختار: فالفاعل بينكم.

المختار: إذن، فهو واحد منكم، لم يخطيء ظني أبداً.

وكاد بصرخ وهو مستسلم لانفعاله:

(1) قصة السد يتحطم ثانياً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 9.

المختار: ولكن من؟ من منكم يمكن أن يقدم على هذه الفعلة النكراء؟^(١)
هذا الكلام والشعور بالرضا لدى المختار لكونه اقترب من كشف الفاعل حسب
ظنه، حيث اتهم أهل القرية بأن الفاعل واحد منهم جعل من الحدث يتطور أكثر فأكثر
إلى أن وصل إلى قمته في حوار خورشيد مع شيركو:-
(انتفض خورشيد، وهب واقفا ولكن صديقه شيركو شده:

شيركو: إجلس ولا تكن أحمق.

خورشيد: إنه يقدفنا بالخيانة، كما لو كنا نحن الذين بعنا أنفسنا لذلك الدخيل.

شيركو: اسكت... إنها طريقتهم القذرة لمعرفة... ما يريدون.

ونشجع المختار أكثر... وأكثر، اذ لم تطرق اذنيه كلمة احتجاج واحدة^(٢).

هذا دليل على أن وراء صمتهم وسكوتهم هدفاً معيناً لكي يُوقعوا بالمختار كي
يكشف كل أوراقه وكل ما في جعبته، وكل ما ينوي أن يفعله، وهذا الحوار جعل من
الحدث يتطور أكثر ويقترب أكثر من ذروته وتكثيفه، لأنه أظهر الأصوات التي لا تقبل
بالظلم والتمتع لجرد أنهم من الطبقة الفقيرة ومن الفلاحين إلا أن لهم الحق في الدفاع عن
أنفسهم، وإن قول خورشيد ودفاعه هو المحاولة الأولى لبداية جديدة وموقف آخر مغاير
لأهل القرية تجاه اتهامات المختار لهم وإنهم لن يقبلوا اتهامهم بما لم يفعلوه من خيانة
وبيع ضمائرهم وأرضهم ومياهم من أجل المال والسلطة. وهذا واضح في قول
خورشيد عندما قال كما لو أننا بعنا أنفسنا للدخيل وهذا إشارة إلى أن المختار هو الوحيد
الذي باع نفسه. ولكن سكوت خورشيد يدم لمدة طويلة، عندما قال المختار إن إقامة
مثل هذا السد منافع وخيرات كثيرة على أهل القرية جميعاً، وليس على صاحب المزرعة
فقط، لكن هنا استنفذ صبر خورشيد ولم يتحمل السكوت أكثر وقال:-

((خورشيد: دهني.. يا شيركو....

(١) م. ٥، ٩.

(٢) قصة السد يتحطم ثانيه من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً: ١٠.

وصرخ في وجه المختار....

خورشيد: الا قل لي يا حضرة المختار. ماهي الخيرات والمنافع التي جنيناها... أو جنتها القرية من هذه المزرعة الغريبة. ومن هذا السدّ بالذات؟ لقد ماتت كل مزارعنا، أو كادت.... لتروي مزرعة واحدة، يمتلكها شخص غريب، دخل قريتنا في ظروف غامضة. فاشتري منك ومن أيك أراضيكم ليحبلها إلى مزرعة تمتص الحياة من سائر مزارعنا... خورشيد:

وإذا كان قد اشترى منك ومن أيك الأرض، فذلك شأنكم. وهو لم يشتري النهر على أية حال. فالنهر ملك الجميع. كان ملك الجميع ويجب أن يظل ملك الجميع⁽¹⁾. وهذا الحوار الذي دار بين 'خورشيد' والمختار أثار العديد من التساؤلات لدى أهل القرية لأن سؤال 'خورشيد' يكن سؤاله وحده، بل كان سؤال الجميع، ولكنه انطلق من الفرد إلى الجماعة، وبذلك تغير موقف أهل القرية من الضعف إلى القوة، وتغير موقف المختار من القوة إلى الضعف.

لأن بناء ذلك السد لم يكن إلا عائقاً أمام أهل القرية وكان يعمق تدفق المياه إلى حقول الفلاحين ومزارعهم، أما نفعه فهو لصاحب المزرعة وحده كما، ظهر في الحوار طمع المختار وجشعه وعدم وفائه لقريته وأهلها عندما باع ما تملكه من أملاك وأراض من أجل المال. كما أكد أيضاً أن النهر ملك للجميع وملك لأهل القرية وأنه نعمة من الله سبحانه وتعالى على خلقه وعلى الأرض من أجل البشرية لكي يستفاد منها، ومن نعمها الكثيرة.

وبعد ذلك بدأ الصراع تزول حدة إلى أن وصل إلى النهاية التي وضعها الكاتب كنهاية للقصة ولحظة اكتشاف من هو الفاعل. لأن ما أكدته 'خورشيد' وموافقة جميع أهل القرية على تلك الأقوال والحقائق جعل من المختار في حالة القلق والخوف وانتهى الحوار بهذا الشكل بينهما:-



((المختار: إذن فانت الذي تحرب السد كل مرة.

وهم خورشيد أن يتكلم، ولكن شيركو سبقه:

شيركو: ليس هو.

وتبعه الآخرون:

ليس هو... ليس هو.

وتثبت المختار ببقايا شجاعته التي استجمعها قبلما تغور وتلاشي، ونفخها في

هذا السؤال:

المختار: من إذن؟

صاح شيركو بصوت قوي:

شيركو: كلنا.

وتبعه آخرون:

كلنا... كلنا... كلنا...⁽¹⁾

تغير الموقف الفردي إلى الموقف الكلي / الجماعي من قبل أهل القرية وقرارهم بعدم الصمت والاستسلام لقوة الشر، والظلم، لقد اختار جميعهم المواجهة وشدّ وأزر بعضهم بعضاً. وساندوا خورشيد في موقفه فوقفوا ضداً لمختاروما يريد أن يحققه عن طريق صاحب المزرعة في القرية، لأن صاحب المزرعة يمثل الحكومة، وهو بالتالي يمثل السلطة الحاكمة، والشر، والظلم، واستلاب الحقوق من أهل القرية، لذلك صرح مختار القرية لأهل القرية أنه ليس لديه أي حل إلا اللجوء إلى العنف وتعيين حراس مسلحين من الحكومة ليحموا السد بعد بنائه من جديد، وهذا يدل على استمرار محاولاتهم للشر والفساد عن طريق العنف واستخدام القوة والأسلحة، وذلك للتصدي لمحاولة تحطيم السد مرة أخرى.

(1) قصة السد يتحطم ثانيّ من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 11.



هكذا كانت النهاية انتصار قوة الخير على قوة الشر والفساد، لأن أهل القرية قد وحدوا إرادتهم القوية، وبذلك استطاعوا الوقوف بحزم وإصرار على إزاحة السد من الوجود مع 'خورشيد' و'شيركو' وأزيل السد واندفعت المياه والحياة إلى القرية ومزارعهم وحقولهم مرة أخرى.

ب: قصة: "اضطراب في ألوان النهار":

بدأ الكاتب هنا بتحريك الحدث عن طريق الحوار الخارجي والداخلي مع البطل، ثم كشفه بصورة متدرجة مع الإحتفاظ برغبة القاريء للمتابعة المستمرة لما سيحدث بعد؟ وطرح الأسئلة المتعددة.

في قصة 'اضطراب في ألوان النهار' نجد الحدث الرئيس يتطور من خلال حوار الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الأخرى ويتضح الحدث ويكشف من خلال ما تشعر به الشخصية من هواجس وأفكار في داخله، أي في حالة الوهم التي تعيشها ويجعله قلقاً في داخله ويسبب له اضطراباً نفسياً عميقاً.

تدور أحداث القصة حين توهم البطل أن هناك جثة هامدة فوق سريره عندما صاد إلى النزل، بسبب ما كان يشعر به من التعب والإرهاق، بسبب تشريح جثة فتاة في العشرين من العمر في المشرحة، لأن البطل كان طالباً في كلية الطب وسوف يصبح طبيباً في المستقبل. هذا الحدث قد أثار الكثير من الأسئلة، مثل: لمن تعود هذه الجثة؟ من تكون؟ لماذا وضعت هناك؟ من هو القاتل أو من الذي ارتكب هذه الجريمة؟ والعديد من الأسئلة التي أثارها الجثة المتوهمه داخل رأس البطل آزاد عن طريق حوار داخلي مع نفسه حول ما يراوده من شكوك ووهم من خلال قوله:-

((أزاد: عبثاً أحاول أن أجد تفسيراً لهذه الظاهرة الغريبة الشاذة... التي تكاد تجنني... تقضي على البقية الباقية من عقلي، جثة... معدة... فوق فراشي؟ كيف؟ متى... متى؟ أنا لا أترك الباب مفتوحاً قط... و... ولكن صاحبة الدار يملك مفتاحاً ثانياً. وماذا يعني... فس... انه لا يعني شيئاً. توقف. اخفض.. كيف؟ كيف لا يعني شيئاً يا غبي؟... هه... وماذا يعني...؟.....



أتكون هي التي ابتقتها في فراشي؟ لماذا، جثة من تكون؟ زوجها؟ لا.. انه في الكويت... ما الذي اتى به؟ لا... لا... النادل الذي يشغل الغرفة التحية مع زوجته الصبية؟ اه... لم لا...؟ ولكن لماذا؟... أليكون قد تشاجر مع احدهم بسبب زوجته، كما اعتاد أن يفعل دائماً، بسبب غشه في اللعب؟⁽¹⁾

هذا الكم الكثير من الأسئلة قد جعل الأمر أكثر حماسة وشوقاً حيث يريد القاريء أن يعرف لمن تعود هذه الجثة؟ ومن فعل الجريمة؟ إن مثل هذه التساؤلات قد جعلت الحدث يتطور ويستقل إلى مراحل أخرى مقدمة. حيث تكون الأجواء فيها أكثر توتراً وغموضاً عما كانت عليه في السابق، لقد تطور الحدث إلى مراحل أخرى من حيث ظهور شك آزاد حول صاحبة التزل التي كان يشبهها بكومة التبن أو كحلة اللحم، ويشك أيضاً في أن يكون النادل الذي يسكن في المكان نفسه. لقد خلق القاص في نفسية البطل تشابهاً بين ألبسة الهامدة المتخيلة أو الوهمية في غرفة آزاد وبين جثة ألفتة في العشرين من العمر عندما قام بتشريحها أثناء الدرس التطبيقي، وكلتا الجثتين الساكيتين ليس فيهما أية حركة، لأن حالة السكون تنسجم مع حالة آزاد وحاجته إلى السكون، والنوم، والهدوء بسبب ما يشعر به من تعب، وضغط نفسي، وارهاق، والحرارة المرتفعة للجو، وانزعاجه من مكان إقامته، واضطراره إلى تحمل صاحبة التزل، ومن كان يعيش معه في ذلك المكان. وهذا الأمر ساعد بشكل كبير على ازدياد قوة الصراع الداخلي للشخصية، وبالتالي انعكاسه إلى ما هو موجود في الخارج ومن حوله، وهذا أدى إلى تطور الحدث بشكل مشوق نلمسه خلال قراءة القصة.

ويستمر آزاد بهذه الشكوك داخل نفسه في مقطع آخر من حوار الدخالي عندما اعترف بينه وبين نفسه بأمور خفية في اللا شعور منها: إنه كان يشتهي زوجة النادل إلا أن هذا الأمر كان مخالفاً في الواقع لما كان يدعيه من أخلاق عالية نبيلة ورميثة، وحسن السلوك، لأن هذا التفكير لا ينسجم مع ما هو عليه، لأنه سيصبح طبيعياً وله قدر من

(1) قصة اضطراب في ألوان النهار من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 59.

الثقافة، والمعرفة، وهذا زاد عنده صراعه الداخلي بين قيمه الأخلاقية ، ووضعه الجديد الذي يعيشه في هذا الوقت وهذا ما مجده في حوار مع ذاته :-

((ولكن لماذا يلقي بالجثة في غرفتك أنت؟ أنت بالذات؟ أنت الذي لم تسيء اليه قط؟ ولم تشاركه أباً من الاعيى القذرة؟ صحيح أنك تشتهي زوجته الحلوة البضة... وقد حاولت مرة أو مرتين... أن... أن... ولكن مراقبة مدام صباح له الدائمة... ونظراتها التي تلتصق بظهورك على الدوام... لم تدع لك أية فرصة للاختلاء بها... حتى ادركت... عبثية، ولا جدوى سائر حاولاتك، فاقلعت عنها تماماً... وإن ظلت الرغبة فيها تساورك، كلما خلت الدار من انفاس مدام صباح)).⁽¹⁾

إن خوف آزادوقلعه من القانون يمثل جانباً آخر من القصة، فهو كان خائفاً من لحظة اكتشاف الجريمة. لأن وجود الجثة في الغرفة يثبت التهمة عليه مع أنه ليس بفاعل، وهذا جعل البحث عن الفاعل في صورة درامية مشحونة بالحركة والانفعال والترقب من قبل القارئ إلى ماذا سيؤول إليه الأمر، هل نكتشف الحقيقة ونسلم أن هناك جثة؟ أم إنه مجرد هلوسة ووهم لدى البطل؟ هل الحقيقة أن وجود الجثة نتيجة عملية القتل؟ ومن يكون الفاعل؟ هل هو آزاد أم غيره؟ بهذا الشكل تتطور الأحداث وتتصاعد كلما مضينا في دوامة الأسئلة اللانهائية لمعرفة الإجابة وخوف البطل من أن ينال جزاءه عن طريق القانون فيقول:-

((التي بالجثة من النافذة، ولاندع أحداً يشعر بها، أو يعرف عنها أي شيء. وصوت ارتطامها؟ واكتشافها فيما بعد؟ الحديقة مكتظة ولا يمكن اكتشافها سريعاً، اه حقاء!!! لا... لا... مستعفن... وتملاء.... عفونها الدنيا... لا... القانون لا يرحم... ثم... ثم لابد أن اعرف الفاعل الحقيقي)).⁽²⁾

(1) قصة اضطراب في ألوان النهار من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 60.

(2) قصة اضطراب في ألوان النهار من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 60.

ويشتد الصراع الداخلي لدى آزاد لأنه يحاول أن ينقل نفسه ويكشف لنا ولنفسه الفاعل، فيتبادر إلى ذهنه أفكار متناقضة مع قيمه الأخلاقية منها فكرة التلصص واستراق السمع وراء أبواب الغرفتين في النزول لعله يعرف الجواب المناسب لأسئلته الكثيرة التي سببت له كل هذا التعب والارهاق، ويبدو من الوهلة الأولى أنه تراجع عما كان يفكر به، لأنه في هذا الوقت عاد إلى العالم الواقعي وخرج من الوهم لمدة قصيرة جداً، وشعر أن هذا الفعل أمر سيء ومهين، وأنه لا يمكن أن يقوم بأمر مماثل كهذا، ويظهر ذلك في حوار مع ذاته:-

((لا... لا... ياها من فكرة حقيرة... كيف يمكن ان اسمح لنفسي... بالتلصص على الآخرين.... و التقاط انفاسهم... وان افتح... أذني لمساتهم الخاصة... وهم في مخادعهم. لا... لا.. أبداً... أبداً..

ولكنك مع هذا.. فما انت تنزل السلم متلصصاً... وحالك هذه تفضع ما نويته... لا... لا... ان ذهني خال من أية... فكرة يمكن ان انقلها... فقط اريد ان ابلل رجلي...)).⁽¹⁾

وما يشعر به من تناقض في أفكاره ومشاعره إلا أنه في قرارة نفسه ما يزال يريد أن يقوم بعملية المراقبة والتلصص لعله يعرف الجواب. وهذا الأمر وزاده قوة ورغبة في معرفة ماذا سيحدث بعد. إلا أن هذه العملية لا تنجح لأن مدام صباح تمسك به عندما ينزل من السلم وينظر إلى غرفة النادل وزوجته الجميلة كلاهما يفهم آزاد بشكل مختلف مدام صباح ترى أنه معجب بزوجة النادل ويراقبها وتغضب لما رآته من موقف له، وقالت إنها لا تسمح بوجود أمور معينة أن تحصل في النزول، لأنها يهملها شرف المكان، أما النادل عندما رآه أمام نافذة غرفتهم هاج غضبه وأراد أن يقوم بأرساله إلى السجن أو

(1) م. ن، 60.

(*) ملاحظة: بطل القصة اسمه آزاد في هذه المجموعة، وعندما أعيد طبع القصص ونشرها في كتاب (الأعمال القصصية) / المجلد الأول... تغير اسم البطل إلى شيرزاد.

قتله، لأنه أحس برغبة "آزاد" في الحصول على زوجته منذ مدة طويلة وعندما ذكر أمر السجن والشرطة ارتعب، وفوراً تذكر الجثة الموجودة في الغرفة.

وفي النهاية جعل القاص موقف البطل يتغير بصورة مفاجئة وهو لجوء "آزاد" إلى "مدام صباح" نتيجة سببين: أولاً الخوف، ثانياً: الرغبة، لأن موقفه منذ البداية كان مختلفاً وكان يكره تلك السيدة ولم يطق سماعها وحتى النظر إليها وكان ينظر إليها بصورة مستهزئة ومستخفة لكن نتيجة شعوره بالخوف والقلق وخوف وقلق وجد في تلك المرأة مكاناً آمناً للاختباء والسكون والراحة، لأنه وجد فيها حنان الأم عندما ضمته إلى صدرها موسيعة وكذلك الدفء والرغبة كأمرأة. وذلك في حوارهما:-

((مدام صباح : ماهذا ؟ أتبيكي يا حبيبي... لا.... لا... يا حبيبي))⁽¹⁾

وصلت القصة إلى النهاية وانكشفت حقيقة الجثة، لأن "آزاد" بعدما لجأ إلى "مدام صباح" وقيل بمواساتها على الرغم من أن الأمر كان منافياً ومتناقضاً مع موقفه السابق من المرأة البدنية. لقد شبه الناقد "صباح الانباري" "آزاد" بأوديب في انسياقهما إلى المرأة ومواقفهما عن طريق الرغبة والقوة إلا أن الفرق بينهما هو أن أوديب كان نادماً، في حين لم يراود "آزاد" الندم تجاه ما فعله من خطيئة مادامت الخطيئة وفرت له الامان واللذة معاً.⁽²⁾

لقد وصل الصراع إلى نهايته عندما كشف "آزاد" عن حقيقة شعوره بالخوف من وجود جثة ما في غرفته وكشفه لمدام صباح في حوارهما:-

((آزاد: يا مدام... في غرفتي تقع جثة.

مدام صباح : جثة؟

وقفزت من الفراش، مرعوبة، جاحظة العينين:

مدام صباح : جثة...؟ قلت جثة...؟ جثة حقيقية؟

آزاد: أرئدي ملابسك - لأريك.⁽³⁾

(1) قصة اضطراب في ألوان النهار من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 66.

(2) ينظر: المخيلة الخلاقة، 79.

(3) قصة اضطراب في ألوان النهار من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 68.

إن قول لفظه الحقيقة عكس الوهم والتخيل، وبهذه الثيمة كشف القاص عما كان يعاني البطل من عقدة نفسية لذلك توهم بوجود جثة، أي إنه لم يكن هناك جثة أبداً وفاجأنا القاصُ بهذه النتيجة وذلك في حوارهما :-

((مدام صباح: أين هي الجثة، يا حبيبي؟

عقدت الدهشة لساني، لم أحر جواباً.

مدام صباح: أين هي؟

ازاد: كانت هنا، لمدة فوق الفراش، لقد أبصرتها بعيني، هاتين... كانت هنا.... هنا...

ازاد: هنا؟... هنا بالضبط....؟

وفتر ثغرها عن إلتسامه وهي تطوقني بذراعيها وتسحبني نحوها برفق:

مدام صباح: تعال... يا حبيبي... تعال... اه... كم انت متعب))⁽¹⁾

بهذه النتيجة إنتهى الصراع وكشف القاص عن الحدث بوساطة الحوار الذي أوضح نهاية القصة المفاجئة غير المتوقعة بطريقة متميزة دون أن نفقد كقراء الرغبة في متابعة الحدث وماذا سيكون مصير الجثة. ووضح لنا حالة البطل أيضاً وماكان يعانيه من إنفصام عن العالم الواقعي والدخول في عالم الوهم والهواجس حيث كان يعاني من الخوف والتجمل والرغبات الخفية في داخله.

ثانياً : وظيفة رسم الشخصيات :-

إن الشخصية من العناصر المهمة في العمل القصصي، لأنها تساعد على إضفاء الحيوية والحركة على العناصر الأخرى في داخل القصة عن طريق الحوار وما تنطق به تلك الشخصيات من أقوال، يتبين منه أمور كثيرة متعلقة بها. منها ما يتعلق بالبيئة، والمكان، وطبقتها الاجتماعية، أيديولوجيتها في الحياة. إن الشخصية لها دور مهم في تطور حركة الصراع، سواء أكان الصراع بين أطراف خارجية أو داخلية نفسية.

نستطيع أن نقول إن أكثر الشخصيات الموجودة في قصص كاتبنا لها دور مهم في حركة الصراع داخل النص القصصي كما إنها نماذج مأخوذة من الواقع المعيش للكاتب ومن بيئته، سواء أكان في الماضي وما يتعلق بذكريات الطفولة أو ما عاشه في الوقت الحاضر، إنه يأخذ شخصياته إما من التراث أو من الأساطير، وأياً كان نوع هذه الشخصيات. إلا أننا نجد أن الكاتب استطاع عن طريق الحوار أن يكشف عن بيئة تلك الشخصية وطبقتها الاجتماعية، ومآتانيه من مشاكل نفسية وعقد، وغيرها من الأمور. والحوار الذي تنطق به الشخصيات تتوافق مع الشخصية ومع مستواها الثقافي بصورة ملائمة جداً لأننا لا نجد تناقضاً بين الشخصية وقولها أو ما تنطق به، ويتناسب مع الموقف الذي تكون فيه تلك الشخصيات إن كانت في مواقف غضب، أو حيرة، أو خوف، أو شر، أو في مواقف حب وعاطفة.

١- رسم الشخصيات من خلال البعد النفسي:

أ: قصة 'حرمان':-

قصة 'حرمان' هي من القصص الواقعية التي تحدث فيها الكاتب عن حادثة، وقعت في زمن الطفولة وتسببت في عقدة نفسية للصبي 'شوان' الذي يعاني من شعوره بالحرمان نتيجة ما وقع له. إن العلاقة بين 'شوان' و'الحرمان' علاقة متوازنة، أي أن 'الحرمان' هو الحالة التي يعاني منها 'شوان' ونعرف أسباب حرمانه الذي جعله يعاني من النقص من خلال حوار، لأن الكاتب رسم الشخصية بطريقة دقيقة من خلال جانبها النفسي وما كان يعانيه وما الذي جعله يعاني؟ وما هي أسباب ما يشعر به. إن أول معلومة أعطاه الكاتب عن 'شوان' في حوار مع أصدقائه:-

((محمد : شوان... شوان، خرجت من المستشفى؟))^(١)

ويعد ذلك يستمر الحوار بهذا الشكل:-

(1) قصة 'حرمان' من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 19.



((الصبيان: شوان متى خرجت...؟

شوان: اليوم - صباحاً..

الصبيان: شوان... كيف تشعر؟ هل تحسنت رجلك؟⁽¹⁾

نعرف حالة شوان أولاً عن طريق لفظة 'مستشفى' لأننا نعرف أنه قد خرج من المستشفى وأن دخوله كان بسبب شيء لا نعرفه؟ هل كان بسبب إصابته بمرض ما؟ أو هل وقعت له حادثة؟ بعد ذلك أعطانا معلومة أخرى عن طريق الحوار وهو مكان إصابته الذي كان، ولكن ماهي تلك الإصابة؟ وما السبب وراء الإصابة؟ وأي شيء أصاب رجله؟ وغيرها من الأسئلة المتعددة المستمرة التي خلقها القاص لنا لكي تتابع قصته بشوق ورغبة، لنعرف إصابة شوان وسببه.

وفي موضع آخر في الحوار يصبح لدينا معلومة جديدة تربطنا مباشرة بلفظة الحرمان وعلاقته بشوان:-

((الصبيان: شوان تستطيع السربها...

شوان: لا... حتى الآن... لا..

الصبيان: يعني... يعني... لا تستطيع مشاركتنا اللعب؟⁽²⁾

إن هذا الشعور الذي شعر به متفق تماماً مع حالته الصحية والجسمية، لأن الإعاقة كانت سبب عدم مشاركته في اللعبة، وهي حرمة ذة الاستمتاع مع الأصدقاء. الذي جعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة له وزاد من شعوره بالضعف هو عجزه وهذا الأمر ناقم لديه شعوره بالغيرة والغضب، ويظهر ذلك في حوارهم مع فريتز دُلشاد و صديقه القريب محمد أنهم لا يتقنون اللعبة مثله مهما حاولوا:-

((شوان: ما اسرع ما سقط الجميع... واضاف شوان باستهانة بالغة بقدراتهم في

اللعبة.

(1) قصة حرمان من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 19.

(2) م. ن، 19.



شوان: ما يعرفون اللعب⁽¹⁾.

وحواره عن صديقه محمد قال:-

((إذ سرعان ما سقط... هو الآخر.. فقال بألم:

شوان: وقع... وما أصاب أحداً

وأصناف: ما يعرف... هو الآخر ما يعرف...)).⁽²⁾

في هذا المشهد شوان يراقب الأصدقاء من بعيد وهم يقعون في اللعبة لا يعرفونها جيداً وضع نفسه في وضعية المقارنة بينه وبين أصدقائه الذين لا يعرفون اللعبة جيداً مع أنهم غير مصابين، ولكن هو يعرف اللعبة وشاطر فيها إلا أن الإصابة لا تسمح له باللعب. وكان يستخف بقدراتهم على أنهم لا يعرفون اللعبة. وهذا هذا الشكل يوضح الأمر:-

{ شوان ← الإصابة ← معرفة جيدة بـ اللعبة ← غير مسموح له }

{ الأصدقاء ← عدم الإصابة ← معرفة غير جيدة بنظر شوان ← مسموح لهم }

بعد ذلك استرجع القاص لحظة وقوع الحادثة مع شوان التي سببت له الإصابة، وذلك حديث له مع نفسه آتب نفسه لما فعله تلك الليلة وخرج مع أصدقائه وتأخر عندما كانوا يتسلقون أشجار الزيتون، ولم يحسوا بالوقت لشدة فرحتهم، ولعبيهم، وضحكاتهم ونسوا أن الأهل بانتظارهم. وبعد ذلك أخذ أخ شوان يبحث عنه ولشدة خوفه من أخيه وما ينزل به من عقاب بسبب تأخره في العودة إلى البيت قذف نفسه من أعلى الشجر وسقط وأصبحت رجله اليمنى ويظهر ذلك في شوان مع صديقه محمد:-

((وفجأة صاح به محمد:

محمد: شوان - أخوك جاء يبحث عنك.

فاضطرب شوان كثيراً... ولم يسعفه الارتباك بقول أكثر من:-

(1) ن، 20.

(2) ن، 20.



شوان: صحيح؟

وحين جاء القسم المؤكد:

عهد: أي والله⁽¹⁾

خلال هذا الحوار كشف لنا القاص عن سبب إصابة رجل شوان بالإعاقة التي سببت له الحرمان من اللعب، لأنه تأخر في العودة أولاً، حيث ما كان ينبغي له أن يتأخر كل ذلك الوقت. ثانياً لأن أخاه جاء للبحث عنه.

لقد رسم القاص شخصية الأخ بالحزم والصرامة، وحدة، وعصية، لأنه كان يضرب أخاه شوان ويحاسبه ويعاقبه كلما خالف له أمراً، أو لم ينفذ ما يريده، في مثل حالته هذه. وبذلك يوضح سلطة الأخ الأكبر الذي يجعله الأهل والعائلة مسيطراً على من هم أصغر منه في العمر من أخ أو أخت له في البيت، وهذا يظهر فكرة تفضيل الأخ الكبير على باقي الأخوة والأخوات ولا سيما في الثقافة الشرقية والذكورية، حيث يعطيه الأبوان السلطة في محاسبة من يريد وضربهم وحتى سلب حقوقهم بحجة أنه الأكبر بينهم. ولكن في المقابل هو يفعل ما يريد وما يشاء دون أن يحاسب، والقاص هنا يتخذ بصورة غير مباشرة تلك العادات والتقاليد القديمة في المجتمع وفي العائلة، لأن العائلة تعطي الحرية الفردية الكاملة لكل واحد فيها، ولا سيما للأطفال لكي يعيشوا فرصتهم وطفولتهم التي يجب أن تكون مليئة بالفرح، واللعب، والسعادة، والنشاط إلا أنها أعطت للكبير محاسبة الصغير، لأن الحرية لا تعني عدم إحترام من هم أكبر منا سناً بل حريتنا وحقوقنا هي ملك لنا وحدنا ومع المحافظة عليها يجب إحترام الآخرين.

ثم رسم القاص شخصية شوان من خلال نفسيته المتأزمة وما يعايناه من عقدة نفسية، أو ما سبب له عقدة نفسية. وهي رغبة الاستمتاع في رؤية الآخرين يتعلمون ويعانون مثله. مثلاً بعد خروجه من المستشفى ومكوثه فيه لمدة ثلاثة أسابيع كانت أمه تحدثه عن ما أصابه جراء السقطة واثناء ذلك حطت ذباية على خد شوان وعندما شعرت

(1) قصة حرمان من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 21.



الذباب بالهدوء والسكون على خده قبض عليها شوان بقبضته بقوة وأمسكها حتى لا تهرب منه بحيث صارت الذبابة سجيناً داخل قبضته مثلما كانت رجله مسجونة داخل اللفاف والجبس كجدران حول رجله شلتها من الحركة والتهوض أي انعكس حاله النفسية على الذبابة. ثم أمسك بالذبابة من رجلها وهي تحاول أن تنقل نفسها إلا أن شوان لم يسمح لها بأن تنجو وخلع إحدى أجنحتها، بعد ذلك اطلق وهي عاجزة عن الطيران أي جعلها مصابة وعرومة كما هو حاله وقال في حوار:-

((أتسم لها مشفقاً عليها:

شوان: عرجاء... مثلي...)).⁽¹⁾

أي أن الاثنين متساويان ويعرجان ومشلولين غير قادرين على اللعب والحركة، لأن:

{ شوان = الذبابة }

{ شوان = الذبابة في : الجدران / السكون / عدم الحركة / عرجاء }

أي خلق شوان حالة مشابهة ومتساوية لنفسه من الذبابة، وذلك إنعكاساً لما كان يشعر به. لأن الذبابة في حركتها ونشاطها وحيويتها تمثل حالة شوان قبل الإصابة وبعد ذلك تمثل حالة السكون، وشل الحركة جراء خلع إحدى أجنحتها ويستمر القاص حتى النهاية يرسم الحالة النفسية لشوان وحرمانه من اللعب.

وفي مشهد آخر عندما كان شوان جالساً أمام بيته حط عصفور على مسافة قريبة منه وأراد الحصول على العصفور، فأنقض عليه مثلما فعل مع الذبابة إلا أن واحداً من أصدقائه اسمه سمرمد وهو شخصية وصفها الكاتب بالبدانة، والبلاهة، ولا يشارك أصدقائه في اللعب، لقد رسم القاص هذه الشخصية من خلال إعطائه صفة البدين وهو يساوي عدم القدرة على الحركة بصورة سريعة مثل باقي الأطفال، لأن الوزن الزائد عائق بالنسبة له، وهو يعاني أيضاً بطريقة أخرى مثل شوان من الحرمان من اللعب.

(1) قصة حرمان من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 22.

وهذه البدانة شكل له عقدة نفسية، وهذه الصفة تعرضه دائماً لموقف السخرية والاستهزاء من قبل الأطفال الآخرين، ولا يدعونه للمشاركة معهم في اللعب ويذكرونه دائماً بأنه بدين حتى قرر أن لا يشارك معهم اللعبة. وهو يريد مثل 'شوان' أن يصطاد العصفور لكي يجعله حبيساً داخل القفص ويمنعه من الحرية والطيران، مثلما هو غير قادر على الإستماع، لأنه حبيس في داخل نفسه وأنهما، أي هو و'شوان' يتنافسان معاً للحصول على العصفور إلا أن الفرق بينهما هو أن 'سرمد' يخبر في أمر صيد العصافير وإخراجهم من أعشاشهم، لأن ذلك العمل يعطيه اللذة التي تكمل له تلك الشعور بالنقص. أما إختلاف 'شوان' عنه فإنه ليس بخبير، ولكنه أصبح يعاني جراء ما وقع له منذ وقت، وحيث لم يكن كذلك في السابق. إلا أن الحالة النفسية والشعور بالعجز أصبحت معالم أساسية من شخصيته لذلك فهو يشبه 'سرمد' في الأمر، وهذا يظهر في الحوار الذي جرى بينهما:-

((شوان: سرمد.. هذا العصفور لي

ورد عليه الآخر مستهزئاً متسهيلاً به:

سرمد: لك؟ ها ها ها.. تعال خذه إن كنت تقدر))⁽¹⁾

هذا الحوار ذكره مرة أخرى بعجزه وعدم قدرته على الحركة، وهو الذي كان يتمتع بصحة جيدة إلا أنه أصبح عاجزاً وغير قادر حتى على النهوض وأخذ ماله. هذا الأمر جعل منه ضعيفاً في نظر أصدقائه حتى أضعفهم مقدرةً يستطيع السخرية منه والاستهزاء به.

يتضح من خلال الحوار الذي جرى بين الشخصيات أن الكاتب قد استطاع رسم الشخصية الرئيسة في القصة بصورة دقيقة من خلال علاقاته مع باقي الأصدقاء واسترجاع ما حدث له في الماضي أثناء اللعب، ثم الانتقال إلى الوقت الحاضر وإصابته وكيف أصيب بالحادثة وأصبح هذا الأمر عائقاً أمامه فمنعه من التحرك وجعله في حالة

(1) قصة حرمات من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 23.



السكون وعدم القدرة على التحرك وهذا الأمر اللذين شكلا له عقدة نفسية لأنه يحس بالحرمان.

أي أن الحوار ساعد على معرفة الشخصية أولاً ثم معرفة حالتها النفسية ومآلاته، ثم كشف بعد ذلك علاقاتها مع أصدقائها، وتعاملها مع محيطها، وصراها الداخلي، وشعورها بالعجز.

ب: قصة: "الضيوف" -

من القصص الأخرى التي نجد فيها رسماً دقيقاً للشخصيات من خلال بعدها النفسي عن طريق الأفعال الموجودة في القصة ثم دور الحوار في بيان تلك الأفعال وتوضيحها وكشفها في قصة "الضيوف". حيث رسم الكاتب لنا شخصية الزوج والزوجة وخلافاتهما الفكرية ومشاكلهما، وكذلك يشرح للقارئ العقدة النفسية التي تعاني منها الزوجة، ويلقي الضوء على جانب اللاتكافؤ وعدم الانسجام بين الزوجين وهذا مثال واحد من أمثلة كثيرة موجودة في واقع المجتمع الذي يعاني من هذه المشاكل. وربما تكون المشكلة عائدة إلى عدم التكافؤ في مستوى الثقافة بينهما، أو أنهما ينتميان إلى طبقات إجتماعية مختلفة وغيرها من الجوانب التي تظهر حالة عدم الانسجام عندهما.

ويظهر الاختلاف بينهما في حوارهما حيث شخصية الزوج "فريدون" شخصية مثقفة، وهو يحب قراءة الكتب والقصص، وهو منشغل معظم أوقاته بالقراءة التي هي أهم شيء عنده. أما الزوجة "نسرین" قادر فهي مثل أغلب الزوجات اللواتي يقضي معظم أوقاته في أعمال منزلية، والمكان الأكثر الذي تتواجد فيه هو المطبخ لأنها تهتم بأمور الطبخ والغسيل، وكانت غاضبة وتشعر بإهمال زوجها لها مع أنها عادت إلى البيت منذ بضع ساعات، لأنها كانت مسافرة، وهذا الحوار يرسم للقارئ مدى إهمال الزوج لها وانشغاله بالقراءة مما جعلها تفعل وتضطرب وتقول:-

((نسرین قادر: أما ان لك أن تكف عن القراءة؟

فريدون: هه؟



تساءلت، من غير أن استرد عيوني من بين سطور القصة أتى استحوذت على اهتمامي.

نسرین قادر: ضع الكأس جانباً على الأقل إذا كنت تريد أن تصنيص إلي⁽¹⁾ كانت نسرین في أشد حالات الغضب، لأنها تشعر بإهمال شديد ولا مبالاة من قبل زوجها، لأن الزوج كان منشغلاً ومستمتعاً بقراءة القصة بصورة عميقة، لذلك لم يحركه سؤال نسرین أو لم يجد لإنفعال زوجته سبباً مهماً لكي ينقطع عن القراءة من أجلها، أو أن يصغي إليها، لقد أظهر هذا الحوار جانب عدم الاتفاق بينهما وأن كل واحد منهما في مكان بعيد عن الآخر.

في هذا الحوار قدم لنا القاص صفة من صفات نسرین حين وصفها زوجها إنها سيدة متفعلة في أغلب الأوقات، وليس لديها صبر وتأن في ردود أفعالها. وهذا الإحساس من الزوج تجاهها جعلها تحس نفسها دائماً في مقارنة مستمرة بينها وبين نماذج الشخصيات الموجودة في القصص التي يقرأها الزوج عندما قالت في حوارها:-

((نسرین قادر: دائماً... لا ترى في أو في سلوكي، الانماذج بما تقرأ أو تكتب))⁽²⁾

ثم يستمر الحوار بين الزوج والزوجة وهما يتظران ضيوفاً، ولكن الزوج غير مستعد لاستقبال الضيوف في البيت، وخصوصاً إذا كانوا يأتون بلا موعد مسبق. وأن الزوجة عادت من السفر لتوها أيضاً. ويظهر ذلك في حوارهما:-

((فريدون: و... ولكن... هل نتظر أحداً.. أعني... أعني... هل دعوت أحداً

فجاءني جوابها سريعاً، جاهزاً:

نسرین: وهل يدعو الانسان القادم لتوه من سفر طويل الناس لزيارته؟ أم يأتون إليه من تلقاء أنفسهم.

(1) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 95.

(2) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 96.



فريدون: ولكنك لم تصلي إلا قبل ساعة أو ساعتين.... ولا أظن أن أحداً قد
رآك... أو...

قاطعي بحدة:

نسرين: بل رأي كل الجيران...⁽¹⁾

هنا رسم القاص إستياء الزوج من وجود الضيوف بصورة غير متوقعة، لأن وجود
الضيوف يعني انقطاعه عن القراءة، ولا سيما قراءة القصة التي بدأ بها وأخذت كل
اهتمامه ولم يرد أن يعده عنها أي شيء، ورسم الزوجة على عكسها أنها تريد قدوم
الضيوف بشدة، لأنها تريد التحدث معهم لشرح أحوالها، كذلك طلبت من الزوج الذهاب
إلى السوق ليشتري ما يقدم للضيوف، لأن البيت فارغ من الأكل، وهذا ضد رغبة
زوجها، لأنه يريد البقاء في المنزل وذلك في حوارهما:-

((نسرين: يا حبيبي، البيت فارغ، ولا بد أن نقدم شيئاً للضيوف القادمين... فواكه
على الأقل...))

وتراجعت بخوف...

فريدون: هل تعنين انه عليّ ان اذهب إلى... إلى السوق...؟

نسرين: أجل إلى... إلى السوق.... ها أنت أنت قد عرفت!!

فريدون: آه....⁽²⁾

في هذا الحوار رسم الكاتب طبيعة الزوج الذي يكره الذهاب إلى السوق ويحمل
سلة مطاطية ويقف أمام البائعين ويساوم على سعر الفاكهة ونوعها مع البائع، لأنه لا يعد
نفسه منسجماً مع هذه الوظيفة التي أعطيت له، بل إنه شخص مفكر ومثقف يجب قراءة
الكتب والاستمتاع بها، أي يجب ذلك الشيء أكثر من كونه زوجاً يذهب إلى السوق
لشراء الحاجيات.

(1) م. ن، 96.

(2) ن، 97.

مع عدم الرغبة في الذهاب إلا أنه يفكر في قول زوجته أنه لا يعرف أن يشتري الأشياء الجيدة ولا يتفحص جيداً ما يشتريه، وهذا ما كانت تقوله في الأيام الأولى من مدة الزواج بشكل ملاطفة أو مثل نكتة يضحكان عليها معاً، ولكن بعد كثرة تكرار هذه النكتة مع الأيام بنبرة أخرى فيها السخرية والانتقاد ودلالة على عدم المعرفة والخبرة في شراء الحاجات صارت النكتة مملة ومزعجة.

هنا يوضح القاص ظاهرة أخرى بين الأزواج وتتقددها، ولاسيما في مجتمعنا، لأن المرأة والرجل عندما يريدان أن يؤسسا المؤسسة والشراكة الزوجية لا يفكران في موضوع الطبايع بصورة جدية، مثلاً وإلى أي مدى يتفقان أو يختلفان في ثقافتهما وأفكارهما، وفي أي بيئة عاشا، وفي أية عائلة تربيا، وإلى أية طبقة ينتميان من ناحية الغنى والفقير، لذلك بعد أن يقضيا الأيام الأولى لهما في بداية زواجهما في الفرح والسعادة أكثر من باقي الأيام يصلان إلى مرحلة كشف طبائع بعضهما بعضاً، وبذلك تختفي تلك السعادة وتبدأ الحياة الواقعية بصورتها الصعبة المليئة بالعواقب والمسؤوليات، ثم يكتشفان أنهما شخصان مختلفان في النواحي كلها. من هنا تبدأ المشاكل والهموم، وكثرة الاختلافات تسلب طعم الحياة منهما ولا تندعهما يستمتعا بجياتهما. وهذا ما يدل عليه قول فريدون في حوار الداخلي:-

((عبارة زوجتي الخالدة، التي لا تتغير، وهي تفحص المشتريات أنت لا تعرف تشتري وإذا كانت تقولها في الأيام الأولى لزواجنا... خلال الإبتسامات، وبعض المداعبات مما يجعلها تبدو كنكتة لطيفة... نضحك لها طويلاً... فأنا غدت تقولها، بعد تبدل مناخ الأيام الأولى من الزواج، بكثير من التأنيب والاستياء... فتبدو مسماراً حقيقياً، حاداً... نفرزه في أعصابي بقسوة...))⁽¹⁾

ثم ينتقد القاص في حوار فريدون مع نفسه الضيوف وقلة ذوقهم بشأن العادات القديمة التي لا تنم عن المعرفة والذوق السليم، لأن شخصية فريدون تظهر كشخصية

(1) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 97-98.



مثقفة، وهو على معرفة بأصول وآداب الزيارة إلى أماكن أخرى، وإنه يرى من حسن الخلق والدوق أن يستأذن أهل البيت الذي يريد الإنسان زيارتهم قبل أن يقرر فجأة ويدون موعد مسبق زيارة المكان عندما يقول:-

((لا... لا يمكنني أن أتصور بأن ثمة أناساً تبلغ بهم قلة الذوق إلى هذا الحد... حد إزعاج امرأة.. لم تنفض عن نفسها بعد اتعاب الطريق، وبلا أية دعوة)).⁽¹⁾

بعد ذلك يسترجع البطل لحظة سفر نُسرين في مرآب السيارات المتوجهة إلى السليمانية حين ودع فريدون نُسرين لزيارة بيت أهلها، فرسم القاص شخصية الزوجة بصورة ملائمة مع موقف الوداع وإحساسها بالحزن لمفارقة زوجها وبقائه وحيداً لمدة عشرين يوماً، لذلك لم تتحمل البقاء في بيت أهلها فعادت قبل الموعد بعشرة أيام. لقد صور القاص مدى حزنها وألمها لأنها ذهبت إلى بيت أهلها وحيدة بدون زوجها، لذلك تعرضت لكلام الناس وألستهم بسبب ذلك، ويظهر هذا في الحوار الآتي:-

((فريدون: آمن الضروري أن تتخاصم.... ساعة وصولك..

نُسرين: وماذا أفعل وقد تركتني طيلة هذه المدة، تنهشني... الوحدة، وتلسعني السنة الناس، هذا يسأل بشك لماذا لم يأت معك؟ وذلك يستغرب، ماذا يفعل وحده؟ وحتى.. أمي.. قالت لو كان لديك طفل واحد لما تركك وحده...

فريدون: أمك؟

واضفت بإستياء:

فريدون: إذن فهي التي شحتك بهذه الروح العدوانية)).⁽²⁾

رسم الكاتب لنا حالة نُسرين النفسية عندما شعرت بالوحدة، ثم كشف أمراً آخر في نهاية الحوار عندما قالت أن أمها قالت لها لو كان لديها طفل أي- أن عدم وجود

(1) م. ن، 99.

(2) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 102.

الأولاد- هو سبب تركها وحيدة لتأتي إلى السليمانية. هنا ظهرت معلومة جديدة، وسؤال آخر حول الموضوع، وهو لماذا ليس لديهما أولاد؟ ماهو السبب وراء عدم الإنجاب؟ وهل إن عدم ذهاب 'فريدون' معها إلى السليمانية هو بسبب عدم الإنجاب؟ وغيرها من الأسئلة، بعد ذلك يتصاعد الشك والخوف والقلق لدى 'نسرین' التي تقول في نفسها ربما يكون كلام أمي صحيحاً وشكها في محلها، لذلك دار بينهما حوار آخر:-

((نسرین: صحيح يا فريدون... أنك... لم تعد... ت... ت... تحبني...))

فريدون: ما هذه الخرافة... يانسرین...

نسرین: ربما... ربما... بسبب الاطفال...

فريدون: يا للحماقة.. لم تكوني أبداً امرأة حمقاء.. فماذا جرى لك.. وارثت في

أحضانني... وراحت تجهش في البكاء...

نسرین: أنها... أمي... أمي قالت إن لم ترجعي اليه... سيتزوج امرأة... تنجب

له أطفالاً... وقالت... قال... وسكت...

فريدون: وما الذي قالت أيضاً...

نسرین: قالت... ما الذي يربطه... بامرأة... ع... ع... عقيم...))⁽¹⁾

وبعدما أثارت أم نسرین شكوكها حول زوج ابنتها وعدم القدوم معها جمل من

الشك يزداد في نفسها مما جعلها تعتقد وتساءل زوجها هل مازال يحبها؟ ويريدها؟ وليس

السبب وراء إهماله وعدم ذهابه هو مسألة الأطفال، لذلك ذكرت 'نسرین' كل الحديث

الذي دار بينها وبين والدتها بسبب الاطفال، ومنها قولها إن زوجها سيتزوج من امرأة

أخرى إن لم تذهب إلى بيتها.

إلا أن القاص كشف لنا السبب وراء شعور 'نسرین' بالقلق، والخيرة، والخوف من

زوال حب زوجها وتركها من أجل امرأة أخرى، والسبب هو أنها امرأة 'عقيم' لا تستطيع

إنجاب الأطفال له، وبهذا كشف لنا القاص المصدر الأساس وراء حقيقة



خوف نُسرين وقلقها، وهو عدم قدرتها على إنجاب الأطفال، وخوفها من ترك زوجها لها، لأن هذه الظاهرة شائعة في مجتمعاتنا حتى لو لم تكن المرأة تعاني من حالة العقم أو من مرض ما إلا أن الرجل يكون ظالماً بحقها عندما يتركها ويذهب إلى امرأة أخرى ويتزوجها لإشباع رغباته، وذلك حين يستخدم الدين الاسلامي كغطاء، فيقولون: إن الدين حلّل الزواج من أربع. ولكن لم تأت أسباب الزواج في الدين إعطاباً أو لجرد التسلية وإشباع الرغبة وغيرها من الأمور الدنيوية، بل حلّل الدين هذا الأمر وشرعه عندما تعاني الزوجة من مرض ما، أو عند عدم إنجاب الزوجة في حالة مؤكدة، وظروف أخرى خاصة بالزوجين مما يجعل الزوج يتزوج بامرأة أخرى. إن الحالة التي تعاني منها نُسرين هي من إحدى الحالات التي يستطيع الرجل تركها، لأنها عقيم، ولكن مهما كانت صعوبة الاعتراف بالامر ومعرفة الحقيقة في داخلها وضعفها في هذه الحالة إلا أنها تأمل من زوجها أن لا يتركها ويبقى معها على العهد الذي جمعهما.

وفي مقطع أخرى من حوار نُسرين مع زوجها فريدون بعدما عاد من السوق واشترى ما طلبت زوجته منه للضيوف إلا إننا نجد أن نُسرين كانت متلهفة لمجيء الضيوف، لكن في الواقع لم يكن هناك ضيوف أبداً. بل جاءت الحاجة نركز، والجاراة كلناز وألست سوزان كل واحدة منهن إلى بيت نُسرين لسبب مختلف فألحاجة نركز جاءت لتطلب الثلج، وكلناز جاءت تأخذ رأيها بشأن ما اشترته من اقمشة حتى أنهن لم يتبنهن إلى أن نُسرين كانت مسافرة وعادت لتوها من السفر حتى إنهن لم يدخلن البيت حتى تقدم لهن واجبات الضيافة ويتوضح من ذلك أن نُسرين لم تجد الاهتمام فقط عند زوجها بل وجدت الاهتمام حتى عند ضيوفها أيضاً.

إن رسم كلنا الشخصيتين كان جيداً في توضيح علاقتهما مع بعضهما حيث وضع العقدة النفسية لدى نُسرين التي تعاني من الخوف والقلق من فقدان زوجها وانهايار زواجها، والحوار هو الذي ساعد على الكشف عن طابقتها المختلفة ومزاجها المختلف، فالزوج هو أكثر صبراً، وهدهوءاً، ومتزناً في تعامله مع الأمر، إلا أن الزوجة إنفعالية مندفعة قلقة شكاكة غير مستقرة، فالحوار هو الذي يبين ((الشخصية طيبة،



وبيئة، وطبقة، ومهنة، وسلوكاً، وربما شكلاً أحياناً، أي أنه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصية الفنية⁽¹⁾

2. رسم الشخصيات من خلال البعد الفكري والأيديولوجي :-

إن أغلب القصص القصيرة لكاتبنا تحيي الدين زكينة تتضمن معاني أيديولوجية معينة، ولا سيما الأيديولوجية السياسية، ويظهر ذلك في المعاني والمفاهيم والقيم التي نادى بها الكاتب من أجل تحقيق هدف واحد يتمحور حوله أغلب قصصه وهو الثورة، أي الوقوف ضد كل مبادئ الشر، والقمع، والفساد، والظلم، واستلاب الحقوق لأنه يريد الانتصار للحرية، والعدل، والمساواة، والخير في الحياة، لكون الكاتب كان من مناصري الثورة في آرائه وأفكاره، وضد كل من يستسلم ويضعف ويتخلى عن مبادئه في ظل أي ظروف من الظروف من إغراءات السلطة والنظام عن طريق المال أو المناصب أو التخلي عن الشعب والوقوف ضدهم. إلا أننا نجد أنه لا يرضى أبداً بالمصير الثاني، وليس هذا الموقف عنده مبرراً، ولا حل له إما الانتصار، والتحدي وإما الموت، لأن الموت عنده أشرف، وأحق بالإنسان بدلاً من بيع النفس والضمير، ومن هذه القصص القصيرة التي تحمل هذا المضمون قصة الجراد، 'سبب للموت... سبب للحياة'، 'الفكاهة'، 'الكلب المعجور مغمض العينين'، 'آلات والعزى'، 'حيث الناس يعيشون كالهواء'، 'أجلبل والغبان' وغيرها من القصص التي تحمل المعاني نفسها في جوهرها.

إن الحوار باعتباره أداة للكشف عن تطوير العقدة ورسم الشخصيات لتلك القصص إلا أن الحوار يؤدي أيضاً هذه الوظيفة في إيضاح مضامين ومعاني ودلالات تلك المفردات، لكي نستخرج منه تلك الأيديولوجية التي ينادي بها الكاتب ويؤمن بها داخل قصصه. ولا سيما تلك الأيديولوجيا المتعلقة بقضية الوطن وتحريره،

(1) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، 77.

(*) ملاحظة: في قصة ألفيوف هناك تناس موضوعي مع قصة منتهى السعادة لكاترين مانسفيلدو بحث فيه الناقد صباح الأنباري بعنوان 'التناس الفني المقصود'. ينظر: المخيلة السخلاقة في تجربة عبي الدين زكينة الأبداعية، 87-94.



والقضية القومية التي طالما عانى الشعب الكثير من الظلم والاستبداد من قبل النظام الحاكم ومن عمليات قتل الشباب وتعذيبهم، ولا سيما هؤلاء الشباب من المثقفين والطلاب الجامعيين والنساء والشيوخ وكل من كان له علاقة بتلك التنظيمات أو لم تكن لهم علاقة كانوا يخدمون وطنهم وقوميتهم في التنظيمات السرية، لأن الشباب هم وقود الثورة وقوتها وقلبها إن هؤلاء يعانون ويعذبون لمجرد أنهم شعب اسمهم الكردي ولم وطن مشيت ومقسم اسمه كردستان، لذلك استخدم ضدهم سياسات أخرى مثل سياسة التعريب والتهجير -أي الاتيان بعائلات من أصول عربية ومن المناصرين للنظام والسلطة الطاغية واعطائهم أراضي زراعية وأراضي للسكن في مناطق كردية- وذلك من أجل إذابة القومية الكردية بشتى الطرق وممارسة أبشع الخطط الدنيئة والوحشية بحقهم.

أ: قصة: "سبب الموت-سبب للحياة":-

تدور احداث قصة "سبب للموت سبب للحياة" حول بطل يغير موقفه من انسان كان لا يهتم أي شيء في الحياة إلى إنسان مهتم بالوطن والدفاع عن الحياة عن طريق كتمان ما يعرفه من معلومات حول أصدقائه المناضلين، حيث صور القاص على لسان البطل ما واجهه من تعذيب نفسي وجسدي داخل السجن على يد الجلادين. ومحاولاتهم اجباره على الاعتراف لهم بما يعرفه من معلومات تفيدهم كي يلقوا القبض على تلك الجماعة ومن ثم قتلهم. وفي هذا الحوار الداخلي يقدم لنا القاص ما عاناه البطل من تعذيب وكيفية ضربه من قبل الجلادين فيقول:-

((في البداية نجحت في تجنب ضربة أو ضربتين، بأن أتكور على نفسي وأترجع إلى الخلف. ولكنني في النهاية وجدت نفسي في زاوية الغرفة ذات الثلاثة جدران.

يحيط به جداران صلدان تنفتت عليهما كل محاولة أبذلها للترجع كما أنه بدا يوزع ضرباته، على رأسي على وجهي، على ظهري، على بطني بقوة أشد))⁽¹⁾

(1) نصّ سبب للموت سبب للحياة من مجموعة كتابات تلمح أن تكون قصصاً، 27.



وفي حوار بين الجلادين الذين يقومون بضرب البطل، نتعرف عليهما عن طريق الوصف الذي اعطاه عنهما الكاتب ، الأول صاحب البدلة الصفراء، والثاني صاحب البدلة الزرقاء وقال له:-

((صاحب البدلة الزرقاء: تكلم

قلت له:

البطل: لا أعلم شيئاً.

عاود الضرب على رأسي بضراوة اشد. قال له الآخر الذي وصل لتوه في بدلة صفراء. بلون السل:

صاحب البدلة الصفراء: خذ المطرقة هشم جمجمته⁽¹⁾

يظهر في الحوار الدائرين بين الجلادين مدى القسوة، والعنف، واللاإنسانية التي يتبعانها من أجل تحقيق هدفهما وهو أخذ الاعتراف من البطل إلى أن وصلت بهم الوحشية إلى تهشيم العظام بالمطرقة الذي بات أمراً هنياً ومسلماً بالنسبة لهما، وصف الكاتب بدلة أحدهما بأنها صفراء دلالة على أن نفسياتهم كانت مريضة، وضعيفة، وفيها الكثير من الكره والشر مثلما يوحى وجههما، لأنهما كانا خائفين من الذي وقع ضحية بين أيديهما وخائفين من هؤلاء الذين يمارسون السلطة والظلم عليهما. لأنهما وإن كانا يحكمان ويضريان ويقسوان، إلا أن قوتهما في يدهما وليست في عقولهما ووجدانهما، مثل هؤلاء الضحايا الذين كلهم أمل، وتفاؤل، وحلم بمستقبل جميل، مهما حاولوا منعهم وردهم عما يؤمنون به. حيث قال البطل في حوارهِ الداخلي للجلادين:-

((إن تهشيم جمجمتي... لا يجديني لا يجديك. لا يجديكم... بل ربما كان في ذلك ضرر يبلغ عليكم وعلى مصيركم إذ إن الأفكار التي تخافونها... والتي تسكن جمجمتي... تتشر

أنذاك في الفضاء. في تلافيف الهواء.... وتلتفها جماجم أخرى عديدة.... يستحيل القضاء عليها... فالإنكار... وهذا أمر معروف إذ تتغلغل بين الجماهير تغدو قوة مادية⁽¹⁾

يقول البطل: إن لديه أمل أنهم حتى لو كسروا جمجمته وهشموها إلا أنهما لا يستطيعان الدخول في عقله وسرقة الإنكار منه أو عو ما يؤمن به، بل إن الفكر أكبر من أن توضع له حدوداً ويقتل البطل لن يستفيد الجلادون شيئاً، لأن الفكر الذي يؤمن به يتحول من الفردية إلى فكرة ومبدأ جماعي / كلي، أي أن الدائرة الوحيدة التي ظنوا أنهم سيطروا عليها تتحول في المستقبل إلى دوائر وجماجم أخرى وعقول أخرى كثيرة لا يمكن السيطرة عليها ويصبح النداء من أجل الثورة جماعياً. وفي مقطع آخر يصف القاص حالة المعتدين والجلادين من أعوان السلطة وما فعلوه طيلة أيام الحكم أو بالأحرى ماذا كانت وسائلهم للسيطرة على الشعب؟ أي كيف كانوا يحكمون الشعب؟ حيث يقول:-

((ياسادتي قد ذبحتم مافيه الكفاية، لقد ملأتم كل القدر والاوناني والبراميل والاحراض بالدماء. فأين ستهبون بدمي الذي سيظل يسيل ويسيل حتى تطفح كل الاواني التي تليقتموها هبات وهدايا... فإن أيا منهما لم يعد يحتاج إلى أكثر من قطرة قطرة واحدة، ليسيل. وإذ ذلك.. سيحدث... الطوفان.. الذي سيحرقكم أو يخنقكم في عقر دوركم))⁽²⁾

لقد أندر القاص في هذا الحوار السلطة الطاغية ونظام الحكم فقال أن ما تستخدمونه من أساليب بشعة وغير شرعية تجاه الشعب من قتل أبناء الشعب وتعذيبهم في داخل جدران سجونهم المظلمة واستخدام وسائل وحشية في التعذيب وسفك دماء الأبرياء سوف جعل من الشعب ثائراً فينهض ولا يقبل المزيد من الذل والإهانة والظلم، وسوف يثورون فلا يمكن أن يستمر الظلم والظفان، لأن الثورة آتية، والانتصار محقق والحرية أقرب مما يمكن تصوره.

(1) قصة سبب للموت سبب للحياة من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 27.

(2) م. ن، 28.

استمر الجلادون في تعذيبه وسؤاله عما يخفي من المعلومات ويطلبون منه أن يكشف لهم مكان صديقه المناضل، إلا أنه بالرغم من كل ما عاناه لم يستسلم لهم وظل صامداً وقوياً حتى النهاية لكي يموت بشرف وعزة نفس وكرامة، فهو يحس أنه يموت من أجل شيء حقيقي يستحق الموت من أجله. لأنه كان خائفاً أن يموت في السابق من أجل لاشيء حيث قال في حوار:-

((أما هذه القطرات التي يمتصونها مني بين فترة وأخرى فلاني أحشى عليها أن تضيق.. و أن يتغد دمي كله بهذه الطريقة دون أن يقدم خدمة... لأي شيء))⁽¹⁾

لقد استمر القاص عن طريق الحوار بين الجلادين يوضح ما يفكر به الجلادان حول البطل، حيث شكّا أن البطل يعرف مكان القائد وأنه خبأه في منزله، لأن القائد كان صديقاً للبطل وهو التقاه بعد عشرين عاماً مر على صداقتهما، وذكر ذلك عن طريق استرجاع الحوار الذي دار بين القائد والبطل في الماضي:-

((القائد: الوحوش يقتنون أثري. هل أستطيع قضاء الليلة عندك؟

البطل: بكل سرور، نستعيد ذكريات عشرين عاماً خلت.

القائد: هل أنت في أمان؟

البطل: أمان.. أمان... متتهى الأمان. فلا أحد يفكر بكاتب جنس...))⁽²⁾

يتضح أن القائد كان من المناضلين السياسيين، وكان أزالام النظام يتبعون أثره لكي يلقوا القبض عليه، وعندما التقى صديقه طلب منه الاختباء في منزله، وسأله عما إذا كان مكانه آمناً، فأجابه البطل لا أحد يعرف الطريق إلى البيت أو يشك به، لأنه كان في السابق شخصاً غير مهتم بالأمور السياسية، وليس له أي اهتمام بقضايا قومه، بل كان مشغولاً بالكتابة عن موضوع الجنس الذي صار يشعره بالفجر، ولم يكن يشك

(1) قصة سبب للموت سبب للحياة من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 29.

(2) م، ن، 30.

به أحد، إلا أن البطل ما كان يعرف أن صديقه الذي كان في منزله تلك الليلة قائد للشوار، لذلك كان متأسفاً على سذاجته وعدم معرفته الحقيقة، لذلك قال في نفسه:-

((اه... اه... لن أغفرك يا صديقي العزيز... أنك لم تقل لي أنك قائدهم قائد، أولئك الذين قررت أن امنحهم نور عيني وثورة حرق وأن اهبهم حياتي التي سيجوز عليها القتل.. بعد قليل.. ولكي سعيد.. سعيد.. سعيد.. يا قائدهم... يا قائدنا...))⁽¹⁾

قال البطل (يا قائدنا)، لأنه اشترك في الثورة، وأصبح واحداً منهم، واحداً من الثوار والمناضلين من أجل الحرية والخلاص من القيود والظلم، لذلك أصبح صديقه القائد قائداً له أيضاً. وكان يشعر بالسعادة والفرح لما حصل من تغيرات وأصبح يقدم حياته، وروحه ثمناً من أجل الحرية. على الرغم من معرفته أن النهاية ستكون على أيديهم، كان يشعر بالطمأنينة لما يقدمه من تضحية، التضحية التي لا يذهب ثمنه وما عاناه على يد هؤلاء الجلادين المجرمين بلا قلب وبلا رحمة من عذاب جسدي ونفسي هباءً، بل يكون دمه ودم الكثيرين من هؤلاء الثوار شرارة قوية ورغبة متأججة في نفوس الكثيرين، لكي يحققوا الثورة ويتحرروا من كل القيود، التي أسرتهم وحرمتهم من حقوقهم وطمس هوياتهم واستلاب أرضهم. كما أنه كان مبتسماً حتى في لحظة قتله على أيدي هؤلاء المجرمين، لأنه كان متأكداً في قرارة نفسه أنه مات من أجل شيء ثمين في الحياة.

ب: قصة: "الفكاهة":-

النموذج الثاني هو قصة الفكاهة التي نجد فيها الرؤية الأيديولوجية السياسية، وهي إخضاع الشعب لحكم السلطان وأوامره، وجبنهم واستسلامهم لكل ما يؤمرون به من قبل السلطان وخدامه، إن ذلك يوضح مدى قوته وسلطته وطغيانه في إجبار الشعب على القبول بكل ما يصدره من فرمان.

لقد أصدر السلطان فرماناً فرض بموجبه على كل رجال المملكة خلق شعور رؤوسهم بلا استثناء. وهذا الأمر يعود إلى جبروته وأنانيته وشعوره بالتقص وضعفه النفسي وما يعاني من حب تجاه ابنة القاضي الولاية، التي كانت اسمها 'جميلة' لأنه كان يحبها كثيراً، إلا أن 'جميلة' بعكس السلطان لا تحبه، بل كانت تحب شخصاً آخر اسمه 'سعيد'، وهو لا يعيش في الولاية، بل كان يعيش في كهف بعيد خارج الولاية، لأنه شخص مفكر ومتأمل، ولا يقبل الأوامر من أحد، وهو يدرك مدى قسوة السلطان وحكمه في الولاية على الشعب. ولا أحد من أفراد الشعب يدرك كيف يعيشون تحت رحمة شخصية ظالمة وطاغية كالذي سلب منهم كل حقوقهم، وتمتعهم بحياتهم كيفما يشاؤون ويريدون، وهم خاضعين كلياً لرغبة وسلطة السلطان.

لكن 'سعيد' يرى الحياة بشكل مغاير، فهو يرى أن الحياة تكون أجمل عندما يكون فيها الحرية والعدالة الاجتماعية، ولهذا السبب وأسباب أخرى أبعد نفسه عن المدينة وعاش منزوياً ووحيداً في الكهف. وهذا هو سبب رفض 'جميلة' للسلطان، والسبب الأهم في رفضها له هو أنها رأت رأس السلطان أقرع حين كانت تصب الماء على يد السلطان عندما كان يتوضأ لصلاة العصر، وفي هذه الأثناء نزع عمامته ورأت رأساً بشعاً يستحق السخرية والضحك لما فيه من حفر وتقوُّب بلون أزرق، فضحكت 'جميلة' ولشدة ضحكها سقط من يدها الإبريق. فغضب السلطان كثيراً وهاج وأراد -لما تعرض له من سخرية 'جميلة'- أن يتقم من سائر الرجال وشباب الولاية عن طريق إصدار فرمان بخلق الرجال شعر رؤوسهم كلها، سواء كان الشعر طويلاً أم قصيراً.⁽¹⁾

وهذا دليل على أنانته السلطان ومرضه نفسياً حين لجأ إلى الانتقام من الرجال كلهم، وذلك بخلق رؤوسهم، لأن وجود الشعر في الرأس خلق لديه حاجة وشعوراً بالقلق وعدم الرضا عن نفسه. وخلق لديه أيضاً الشعور بالحسد على كل من لديه شعر. وهذه الصورة تظهر لنا مقدار طغيانه، لأنه أراد لنفسه، حتى أنه أخذ ما ليس له. أي خلق

(1) ينظر: قصة الفكاكة، من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 255.



من الشعب ورجال الولاية صورة مشابهة جماعية لصورته الفردية الخاصة، حيث أصبحت {الجماعة = الفرد} بفعل الظلم والقوة.

يظهر في حوار دار بين الوالي وأعوانه، كل من القاضي ورئيس الجندرية طوسون، ومسؤول الباشبوزغ جنكيز جشع كل من هؤلاء الثلاثة ومصلحهم، واطاعتهم لأوامر السلطان عن طرق مختلفة وإنهم يحاولون التقرب من السلطان من أجل مصلحتهم الشخصية ومناصبهم، وليس لأجل إخلاصهم وفائهم للسلطان، وإن أول من قص شعره كان جنكيز مسؤول الباشبوزغ عندما قال:-

((جنكيز: إن أول شعر أبدا بقصه هو شعري))⁽¹⁾

أراد بهذه الخطوة أن يكون أول من ينفذ أوامر السلطان ويستفيد منها من أجل مصلحته. والقاضي قام بقص شعره، لكن بطريقة مختلفة، لأنه يعرف في حقيقة الأمر لماذا أصدر السلطان هذا الأمر، وذلك إنتقاماً من ابته جميلة، لأنها حكّت لوالده كل ما رآته، وكيف رأت رأس الوالي المثلّي بالثقوب، والحفر، وابتسم عندما تذكر الأمر، ولكنه في الوقت نفسه كان خائفاً من أن يلحق أحد ابتسامته فيشكونه، على الرغم من إخلاصه ووفائه لمولاه، وأن يتعرض بسبب ذلك للعقاب. وكذلك تعجب من موقف جنكيز في أنه كان أول من قام بخلق شعره، حيث أثنى الوالي على موقفه عندما قال له:-

((الوالي: باركك الله.... يا جنكيز، لشدة وفائك وإخلاصك.. لمولانا السلطان، وفرمانه الشريف، وأنا شخصياً قد سبقتك فبادرت إلى تنظيف رأسي من الشعر وقدارته... أنظر... أنظر.. واكتفى برفع طرف عمامته قليلاً،

فبان لحم أحمر مبقع، اخفاء جنكيز بسرعة وهو يقبل اطراف عمامته ورأسه:

جنكيز: دائماً لك السبق يا مولاي، دائماً أنت الأول))⁽²⁾

(1) قصة الفكاهة، من مجموعة أعمال القصصية/ المجلد الأول، 255.

(2) م. ن، 256.

لقد زاد هذا الموقف من شكوك القاضي فشك في جنكيز أن يكون على معرفة بأمر رأس الوالي، ولذلك قام القاضي بالأمر نفسه، لأنه كان خائفاً من الوالي وأعوانه من أن يشكوا فيه. إن هذا الموقف يظهر التناقض في موقف القاضي بين حقيقة ما يعرفه من النوايا وسبب إصدار هذا الفرمان، وخوفه من أعوان الوالي، والوالي نفسه، وهذا يجعله من أعدائه عندما قال:-

((القاضي: لاخير فينا إذا لم نخذ حلو مولانا وسيدنا... ونبر ثقتة العلية بنا.. تعال أيها الحلاق.. تعال، تعوذ بالله من الشيطان الرجيم وافعل براسي ما فعلت برأس عزيزنا جنكيز أفندي))⁽¹⁾

أما طوسون رئيس الجندرمة فقد شعر بالشعور نفسه من الغيرة والحسد من موقف الوالي تجاه جنكيز لأنه بمثابة غريم ومنافس له، وحاول أن يثير القلق والشك لدى الوالي تجاه ما قام به جنكيز لمصلحته الشخصية ومنافعه الخاصة لذلك قال في حوار:-

((الوالي: ماذا هناك يا طوسون... صرخ الوالي... طوسون: الذي اخشاه يا مولانا الكريم... أن يقع الناس في إلتباس.. أو اشكال مثلما حدث لشيخنا الجليل... بأي الراسين يقتدون.. رأس صديقنا العزيز جنكيز أفندي التي بات شعرها فعلاً بطول السلامة أم برأس مولانا التي... وانتفض الوالي يقاطعه بحدة:

الوالى: رأسي... بالتأكيد رأسي، رأسي هي القدوة، فكما لا يجوز للولاية واليان لا يجوز للرعية قدوتان أو مثالان... أو... أو رأسان... أخذ يحك رأسه. طوسون: ونعم المثال والقدوة... وساكون أول من يفتدي برأسكم العزيزة...))⁽²⁾

(1) قصة الفكاهة، من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 256.

(2) م. ن، 256.

إلا أن محاولة "طوسون" فشلت في إثارة الوالي بل أكد أنه ليس هناك رأس واحد إلا رأسه الذي ينبغي للكل الاقتداء به، ويكون هو المثل الوحيد لهم، وهذا يظهر لنا طغيانه وأنايته مرة أخرى، لأنه لا يريد أن يكون غيره قدوة للناس.

أما بقية الرعية من التجار، والشباب، والشيخ فقد استسلموا لما أمر به السلطان ونفذوه خلال أربعة أيام بلياليها. وحلق كل من في الولاية شعر رأسه، أما بعض من هؤلاء الناس فقد فعلوا ذلك طمعاً بالمال، ويظهر ذلك في حوار "طوبال" كبير التجار مع وكلائه من التجار الصغار عندما تحاوروا مع بعض :-

((التجار: ويحك يا طوبال يا كبير التجار... ماذا بنفسك فعلت؟

طوبال: سأهلم بغيث

كم شعرة من وجهي ورأسي فقدت؟

من بوسعه عد شعرات الوجه ناهيك عن شعر الرأس؟؟

طوبال: وهناك شعر الصدر...

وكشف لهم عن صدره.. وصرخوا:

التجار: الصدر أيضاً؟

طوبال: والساقين أيضاً....

وكشف لهم عنهما.. فاستغرقوا في الضحك.. أخزأك الشيطان وماذا بعد... أيضاً.

طوبال: أحكموا ما طاب لكم الضحك... أما أنا فبعدد الشعر الذي فقدت أجني

من الليرات الجيدة)).⁽¹⁾

يظهر من هذا الحوار أنه يفعل أي شيء من أجل المال، حتى إذا فقد كل شعرة من جسمه ورأسه ووجهه فلا يبالى بها مادام الأمر من أجل المال. لأنهم سوف يستفيدون من ذلك الأمر، لأن الرؤوس الحلوقة بحاجة إلى عمامات لحماية الرؤوس من الحر والبرد في الفصول كلها، وكل واحد يحتاج إلى أدوات الحلاقة، ولا سيما الحلاقون، وبذلك

(1) قصة الفكاهة من مجموعة الأعمال القصصية / المجلد الأول، 259-260.



اصبح عملهم مهماً، لأنهم يربحون كثيراً أما من أجل إقناع عامة الناس فكان لديهم طرق مختلفة، منها المحاولة معهم عن طريق الخطبة والكلام وحكم مناسبة حتى يقتنع الناس عن طريق هذه الأقوال بما يريدون، وأخرى عن طريق استخدام القوة في إجماع مهمتهم، وكان يتم دخول أزام النظام عنوة إلى المنازل، والمقاهي، والمجوم عليهم، حيث 'جَنكيز' قال لأتباعه:-

((جَنكيز: إذا إستعصت عليكم رأس، أغرقوها في الماء المغلي))⁽¹⁾

هذا النص يصور لنا مدى قسوة أتباع السلطان، الذين كانوا يستخدمون كل الطرق لإخضاع الناس، وتنفيذ الأوامر التي تصدر منهم. حتى وصل الأمر إلى أن أحداً من رجال 'جَنكيز' طبق ما قال له رئيسه بدون أية رحمة على طفل في الرابعة من عمره، دفن رأس الطفل في النهر، ولم يكف عنه حتى توقف الطفل عن الحركة ومات.⁽²⁾ وهذا يدل على أنهم ما كانوا يعرفون الرحمة وليس لديهم أية شفقة حتى تجاه الأطفال الأبرياء الذين ليس لديهم قوة للدفاع عن أنفسهم.

لقد فعلوا كل ما هو شنيع بحق أهالي الولاية فلم يظهروا الرحمة، بل كانوا أكثر ظلماً عندما قال 'جَنكيز' أن هناك شخصاً واحداً ياقياً لم يخلت شعر رأسه، وأن معرفتهم بهذا الأمر كان شيئاً سهلاً بالنسبة لهم، لأن السلطان 'جَنكيز' لهم عيون كثيرة في الولاية، أي - جواسيس - وأتباعهم الذين يوصلون اليهم المعلومات والأخبار أولاً بأول، وأنهم على دراية بكل شيء يحصل في الولاية. ويظهر هذا في حوارهما:-

((جَنكيز: مازالت في الولاية رأس عامر بالشعر والفساد والشر.

الوالي: وتحكم.. رأس من؟

جَنكيز: مجنون يدفن نهاره في الخط، وليله في نظم الكلام الفارغ. وأدخل فاه في

أذنه: خطيب... 'جملية'

(1) م. ن، 262.

(2) ينتظر: ن، 262.



الوالي: هاتوه... تا الله لأشونه أمام عينها. إلي به... إلي بهما معاً)).⁽¹⁾
 إن جنون هذا الشاب كان يمثل الخطر والتهديد بالنسبة لهم، لأنهم لا يسمعون
 لأحد أن يفكر ويتأمل، لأن التفكير شيء ممنوع بالنسبة لهم، وهذا يمثل الخوف والرعب،
 لأنهم يعرفون في حقيقة الأمر أن التفكير يعني الحرية والمطالبة بالحقوق والعدالة والمساواة
 والتحرر من الظلم والظناني، فكان هذا هو السبب الحقيقي وراء غضبهم على الشاب،
 أما السبب الثاني فهو كان حبيب جميلة التي، رفضت السلطان من أجل ذلك البائس
 المجنون.

كان الشاب يمثل الصوت الوحيد الثائر الذي لا يرضى أن يخضع لتلك الأوامر
 الظالمة، ولا يريد أن يخلق شعر رأسه، وهو يمثل صوت هؤلاء الناس كلهم الذين خنقت
 أصواتهم في قول ما يدور في داخلهم وما يشعرون به من الحزن والأسى لما فعلوه بهم.
 والشاب يمثل رمزاً للحرية، وعدم السكوت والرضا على إفعال السلطان وأعدائه،
 وكذلك يمثل الجرأة والشجاعة في مواجهتهم، فهو ولم يرض أن يقص شعره حتى إذا كان
 ثمنه أخذ حياته منه. وفضل الموت على أن يكون جباناً مثل البقية. وأراد أن يكون قدوة
 لهم لكسر ذلك السكون والجبن الذي خيم على الجميع، لأن تحقيق الحرية لا يكون إلا
 بالقول والفعل معاً، فلا يكون بالبقاء في أماكننا ودفن أرواحنا خوفاً وهزيمة أمام تلك
 القوة الطاغية. وهذا يظهر في قول الوالي عندما شكل تحدياً وحافزاً بالنسبة لهم عندما
 قال له:-

((الوالي: لاسؤال ولا كلام، تقص شعرك الآن، حالك حال الجميع. أم تحرقه لك

ونحرقك معه؟

وأشار إلى كومة حطب تأكلها بنهم السنة اللهب تتصاعد....

الوالي: هيا... هيا لقد تركت لك الخيار، كن شجاعاً ولا ترد))⁽²⁾

(4) د، 262.

(2) قصة الفكاهة، من مجموعة أعمال القصصية/ المجلد الأول، 263.

أي عليه أن يرضى مثل الجميع ويخضع لحكمهم، وليس له الخيار في ذلك أو يموت، وهذا يشكل تلك المعادلة:-

{ الخلاقة ← الاستسلام ← عدم وجود الحرية }

{ عدم الخلاقة ← عدم الاستسلام ← الحرية }

لقد اختار الشاب الموت، عندما قال: في حوار داخلي مع نفسه:-

((ولكنه تصالب وأخذ يردد بينه وبين نفسه:

وإذا لم يكن من الموت بد. فمن العجز أن تكون جباناً))⁽¹⁾

ثم قام لمواجهة الوالي بصورة فيها ثقة بالنفس والقدرة على التضحية بنفسه من أجل ما يؤمن به

فواجه مصيره بقوة وشجاعة، حين ((لم يجد في نفسه خوفاً يمنعه من أن يصبق في وجه السلطان الجائر أمام الرعية المحتشدة، يسير إلى عقابه الموت حرقاً دون خوف، أو تراجع، أو توسل طلباً للمغفرة أو الصفح))⁽²⁾

إن هذه النهاية المؤلمة بحرق الثائر أو البطل في قضية الحرية جاءت من قبل القاص ليقول أن الثورة لم تنته وهي ستحارب كل ما هو شر، فيثور عليه الشعب كلما سنحت لهم الفرصة بذلك. وأن أصوات الحق لا يمكن أن تختفي أو أن تختفي إلى الأبد، ولا بد أن يأتي يوم يتصبر فيه الخير على الشر، والحرية على الاستعباد والظلم. والنهاية كانت متفقة مع عملية الولادة التي تعني الحياة والخلق من جديد واعطاء الأمل بالحرية والثورة القادمة، وذلك عندما احترق لحم جسد سعيدو بجملة في النار، عندما أمر الوالي بحرقهما ويظهر ذلك في حوار الشاب مع الوالي:-

(2) م. ن، 263.

(1) نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الابداعي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وتقديم، غنام محمد

خضر، 136.



((الشاب: أنت من يأمرني بالاختيار؟

أجاب الوالي متفوحاً:

الوالي: أنا بعينه...

الشاب: اذن خذ في عينيك.

وبصق في وجه الوالي بصقة كبيرة جنّ لها وأخذ يصرخ:

الوالي: إلى النار... ألقوه في النار

ومن بين الحشد اندلعت (جميلة) كاللّبوة الجريح:

جميلة: سعيد حبيبي

ولم يكاد يتعافقان حتى راح الوالي يرفس ويخور كمن يلفظ أنفاسه الأخيرة:

الوالي: في النار... كلاهما في النار.. كلاهما إلى النار.....)).⁽¹⁾

(1) قصة ألفكامة، من مجموعة الأعمال القصصية / المجلد الأول، 263.

أولاً: وظيفة الرمز:

استخدم نحجي الدين زنكنة العديد من الرموز منها الرموز التاريخية، والأسطورية، ورموزاً ذاتية (شخصية) كثيرة، حيث تميز بها نتاجه القصصي، وهو يقرنا من خلالها إلى ماكان يؤمن به من أفكار وأيديولوجيات، ودفاعه عن حقوق الوطن والشعب. كما إننا نجد أن أغلب رموزه تشير إلى الوضع السياسي ومعاناة الشعب الكردي والشعب العراقي من ظلم النظام، فهو ينقد الحكام ويثبت فكرة الثورة، وتحقيق العدالة الاجتماعية والمساواة بين طبقات المجتمع والتخلي عن العادات والتقاليد البالية الصارمة غير المفيدة في واقم حياة المجتمع بصورة عامة.

1: الرمز الذاتي (الشخصي):--

ويُقصد بذلك الرموز التي ابتكرها الكاتب فوظفها واعطاها دلالات خاصة، لم تكن معروفة من قبل، مثل الأقنعة التي كان قسم منها تاريخي أو اسطوري، وبعضها

(1) نقلاً عن: البني الشعرية في مسرحيات يحيى الدين زنكنة، باوقدین کریم مولود، 211.



الآخر كانت جديدة من ابتكار الأديب، مثل قناع 'مهيّار الدمشقي' عند أدونيس، و'عائشة' عند الياسي. لأن هذا الرمز ((يظهر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتب أهمية خاصة في جملتها ودلالة مميزة بداخلها)).⁽¹⁾ وتناول الرمز من قبل الكاتب بطريقة غير مالوفة ((يأتي محصلة لعلاقة غير مفهومة بين القاص والواقع. وهي علاقة ضياع وتمزق وتناقض نتيجة انعدام التكافؤ، أو التجاوب الأدبي مع الواقع)).⁽²⁾

أ: قصة: الكلب المعجوز مخمض العينين:

تتعلق هذه القصة بالفقر والجوع اللذين يعاني منهما المجتمع بصورة عامة، ولكن القاص قام بتصوير هذه الحالة عن طريق كائن حيواني، وهو الكلب الذي يتحول خلال أحداث القصة والصراع الموجود فيها من رمز يدل على الوفاء والإخلاص المعروف بهما إلى معنى آخر، وهو الخيانة وعدم الوفاء.

لا تنحصر الخيانة في هذه القصة عند علاقة الكلب مع العائلة أو سيده الذي اعتنى به ورباه، وأطعمه عندما كان جرواً صغيراً، ثم انقلبت تصرفاته وتحول من كائن وافي إلى كائن يفند ويخون، بل أراد القاص التحدث عن مظاهر الخيانة كلها سواء كانت خيانة المبادئ والقيم، أو خيانة الوطن وبيعته للطغاة، ونجد في القصة الأسباب التي تقف وراء هذا الفعل المشين والمقيت. لأنه من خلال تصرف الكلب بهذه الطريقة ينبها إلى مسألة الوفاء والإخلاص تجاه ما نؤمن به تحت ظل أي من الظروف حتى حين يمر الإنسان بأصعب مراحل حياته فإنه يجب أن لا يتخلى عما يحبه ويؤمن به، ولا سيما عندما تتعلق المسألة بالوطن والدفاع عنه وعن حريته.

لقد عبر القاص من خلال الكلب وخيائته عن أيديولوجية سياسية. وهي كيف أن الكلب قام بأفعال مشينة تجاه من كانوا له الأمان والبيت والمأوى، كما أن الوطن هو الأمان والبيت لجميع المواطنين صالحهم وطالحهم.

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1968، 312.

(2) التجريب في القصة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، 166.

أحداث القصة تدور على كلبٍ يعيش مع سيده وسيدته، الذين يعانون جميعاً من جوع شديد، مضت سبعة أيام وهم على حالمهم هذا. وهو يبحث باستمرار عن شيء يأكله أو شخص يشفق عليه من الناس أو من العائلة التي يعيش معها ليعطوه شيئاً يأكله ويخفف من حدة جوعه.

لقد ظل حال الكلب هكذا يعاني من الجوع فضلاً على انزعاجه الشديد من حرارة الجو والشمس التي تلهب جلده بصورة مستمرة وهو ممدد أمام عتبة الدار، والذباب الذي لا يكف عن إزعاجه ولا يدعه ينام لأنه يجتمع حوله ويحاول أن يمتص لعابه، ومخاطه الدبق الذي يلتصق بين فتحتي أنفه.

وعندما كان مشغولاً بهذه الأمور عاد سيده إلى البيت، ولكن من دون أن يحمل في يده شيئاً حتى يعطيه ليأكله، وتذكر الماضي عندما يأتي سيده إلى البيت وينظر إليه بكل حبة ومودة، لكن تغيرت تصرفات سيده معه، لأن سيده يعاني من الجوع أيضاً. وليس له عمل ليكسب من خلاله قوته اليومي ولشدة فقرهم واحتياجهم لم يستطع أن يشتري حذاءً جديداً، لأن حذاءه تهرأ وكان إبهام رجله واضحاً مكشوفاً، وقال للكلب بصوت فيه الغضب والاستياء من حاله وما يعاني منه بسبب الجوع:-

((السيد: رُح.. رُح.. أبحث لك عن طعامك... نحن لم يعد لدينا ما نأكل.. ومن لا يجد ما يأكله هو.. لا يقدم شيئاً لغيره... هيا.. هيا... تحرك...))⁽¹⁾

يتضح لنا هنا أنهم يشعرون بالجوع، ولا يستطيعون أن يقدموا شيئاً له يأكله لأن من ليس لديه ما يأكله لا يستطيع أن يشبع غيره، لذلك طلب منه الرجل، ولكن الكلب شعر بانزعاج شديد من تصرف سيده معه، إلا أنه يبرر تصرف سيده هذا، فلا يمكن أن يعني ما يقوله من أحماقه وصميم تفكيره بل قال ذلك، لأنه يعاني من نفس حالة الكلب من الجوع.

(1) قصة الكلب العجوز مغضض العينين من مجموعة الجبل والسهل، 203.



إن المشاعر التي يحملها الكلب في دخيلته من حزن واستياء وغضب كانت مشاعر خفية دفينه في داخله فاحتفظ بها إلى اللحظة المناسبة لكشفها وبيانها لسيدة بل حاول أن يكتفم غيظه وغضبه وأن يتعامل مع الموقف بهدوء وبشكل ودي، فلم يرد أن يشوه صورته أمام سيدة بل أراد أن يظهر بصورة ذلك الوفي والمخلص الذي عرفه منذ أن وجده.

أما الكلب فقد أظهر مشاعره في حوار الدخلي مع نفسه عندما فكر:-

((الكلب: وإذا كنت تحاصم سيدك... لكل صغيرة وكبيرة أو تحاسبه على كل نزوة من نزواته المتقلبة المتغيرة، على الدوام... ستجد نفسك، أيها العجوز المهجور، ملقى في الشارع القاتض لاطل تاوي إليه. ولا غلوق بمن عليك. فكن عاقلاً... وحليماً... وأكثر منه صبراً وتحملاً.. هو المتوتر المستفز.... دائماً)).⁽¹⁾

أراد الكلب أن يوجل مواجهة سيدة وأن يتحمله بكل صبر وأن يكون عاقلاً وأن لا يحكم على سيدة في هذه الظروف الصعبة التي يعاني فيها من الجوع. فحاول الكلب أن يعرف لماذا لا يعطونه الطعام مثل الأيام التي مضت، وما السبب الحقيقي وراءه، وفي حوار دار بين السيد وزوجته عرف الكلب أنه بلا عمل وأنه لم يعثر على أي عمل أيضاً. بسبب سنه، لأن أصحاب الأعمال والمقاولين لا يريدون الرجال وحتى النساء المسنات، بل هؤلاء يشغلون عندهم الشباب والبنات والصبيان ويفضلون الصبيان الصغار.

فعلى الرغم من انتظار السيد في طاوور طويل حتى يحصل على عمل لمدة خمس ساعات إلا أنه عاد خائباً ومحبطاً ومنكسراً. وهذا يدل على غضبه وإهماله وطريقة تعامله مع الكلب. وهذا ما نجده في حوار سيدة مع زوجها:-

((الزوجة: ها؟ لا عمل؟ اليوم أيضاً؟

الزوج: لا عمل اليوم أيضاً)).⁽²⁾

(1) قصة الكلب العجوز مغفص العينين من مجموعة الجبل والسهل: 204.

(2) م. د، 205.

واستمر الحوار بينهما:-

((الزوجة : ولكنه اليوم السابع ونحن بلا أكل... اليوم السابع يا رجل.

احتد هو الآخر.. قال بغضب موجه إليها إذ لم يتطلع نحوها:

الزوج: وسياتي اليوم السبعون أيضاً. ماذا أفعل؟ ماذا بوسعي أن أفعل.

الزوجة: حسناً... حسناً لا تغضب.. فقط لا تغضب.

أشفق عليها... سيده وسيدتها.. وراح يشرح لها الحال. دون أن تطلب هي أي

شرح.. بثيرة يمتزج فيها الحزن والألم:

الزوج: وقفت في مسطر العمال... تحت نصب البطولة والانتصار حيث يقضي العمال

بانتظار العمل... حتى أخذت الشمس... تشويني شويأ. انفض من حولي الجميع.. من خالفه

الحظ وقع عليه اختيار المقاتلين وأصحاب العمل. ومن خالفه عاد إلى بيته خائباً. وحدي لبدت

هناك.. أكثر من خمس ساعات... دون أن يلتفت إلي أحد...))⁽¹⁾

ان هذا الحوار الذي دار بينهما وغضب الزوج من الوضع الذي يعيشان فيه جعل

من الزوجة أن تفكر بحل أو أن تجد حلاً، ولكن حلها كان مؤقتاً لم يدم طويلاً حين

فكرت ببيع ملابسها في حين لم يبق في البيت شيء إلا باعته الزوجة من أجل الطعام كي

لا يموتا من الجوع. والآن حان وقت بيع الملابس - أي ملابسها - حيث وجد الزوج

زوجه حاملة سلة بيدها متفحفة فسألها ماذا فيها فقالت في حوار دار بينهما:-

((الزوجة: أبيع ما تبقى من ملابسنا. لعلها تعود علينا.. بما يسد الرمق.

الزوج: وهل تبقى في البيت... شيء صالح للبيع...؟

قالت وهي تهرب من مواجهته:

الزوجة: ملابس الشتاء.... لسنا بحاجة إليها الآن؟

الزوج: وحين... تحمل الشتاء.... هل نواجهه عراة؟

الزوجة: من يضمن بقاءنا حتى الشتاء... يا عيني؟

(1) قصة الكلب المعجوز منمض العينين من مجموعة الجبل والسهل، 205.



أمن على قولها:

الزوج: صدقت. من بوسعه أن يحيا بلا طعام، حتى يرى الشتاء؟؟^(١)

في هذا المقطع وصل القاص إلى قمة الأزمة وصعوبة الحالة التي يعانيان منها، فصور لنا كيف يصل الإنسان إلى مرحلة هو مستعد أن يبيع حتى ملابسه من أجل لقمة العيش ليسدّ جوعه.

ونجد أن يبيع الملابس هو شيء بسيط مقابل أن يبيع الإنسان نفسه وضميره وشرفه وإخلاصه أمام الجوع، وقد حصل هذا الأمر مع أناس كثر في الحياة عندما استسلموا لرغباتهم المادية من أجل الوصول إلى لذة الإشباع، فعلوا كل شيء حتى يبيع النفس والضمير. من هنا اقترب القاص من رمز الإخلاص والوفاء ثم التحول إلى الغدر والخيانة.

لقد وضعنا القاص أمام خيارين عن طريق وضعية 'الكلب' وموقفه تجاه ما يعانيه من صراع، وهو إما أن يبقى وفياً، ويموت بسبب الجوع بكل شرف ورأس مرفوع، ونفس طاهرة. أو يقبل أن يكون خائناً ويغدر بمن مدّ إليه يد العون والحبة والمأوى ويموت مدنساً وخائناً وجباناً. إن الحل الأول هو الذي يفضلُه القاص ويريدُه أن يكون رسالةً يوصلها إلى الجميع وهو الموت بشرف وعدم الاستسلام، بعيداً عن الموت كخائف. وهذا ما تجده في مصير 'الكلب' في نهاية القصة عندما يتحول إلى الخيانة ويستسلم لرغبته ولا يكون بمقدوره المقاومة، والنتيجة النهائية لكلا الطريقين هي الموت لكن بصور مختلفة.

تبدأ نقطة التحول لدى 'الكلب' عندما يسمع من 'سيده' وهو يصرخ من شدة الألم الذي يشعر به في بطنه نتيجة شربه الماء ويطنه فارغ منذ أيام من الطعام عندما قال:--
(السيد : هذا الزمن القذر... قد بات زمن كلاب... الزمن، زمن كلاب).^(٢)

(١) م. ن، 206.

(٢) قصة الكلب العجوز مغمض العينين من مجموعة أجيال والسهل، 207.



كان سيده يلعن الزمن، لأنه لم يعد زمن الناس، زمن الأبرياء، وزمن الوفاء والإخلاص والمودة، بل أصبح الزمن مغايراً ويات زمن الكلاب، أي- زمن الخائنين والظالمين- الذين يستغلون كل شيء لصالحهم من خلال قوتهم، ويخضعون الكل لإرادتهم وقوتهم، ولا سيما الضعفاء أمام المال والسلطة وضعيفي النفوس الذين يبيعون الضمائر مقابل كل شيء.

لقد أصبح الكلب واحداً من الذين خضعوا لسلطة الكلب الأسود الزعيم القوي والشرير الذي جعل نفسه زعيماً لمجموعة من هذه الكلاب الشرسة والناهة لكل شيء والجائعة لللحوم ودماء الإنسان البريء الذي لا حول له ولا قوة سوى أن يكون ضحية شرهم وغدرهم.

الكلب العجوز الهرم قد تأثر بما قاله سيده وراح يخبر فوراً أصدقاءه، أي- مجموعة الكلاب - حيث كانوا يجتمعون في كهف بعيد خارج المدينة ليقول لهم في حوار:-
(الكلب العجوز: يا كلاب.... لقد حلّ... زمننا.

الكلاب: زمننا؟

تساءلت الكلاب كلها، بصوت واحد، ثم تعددت الأصوات بقدر تعدد مصادرها واختلفت نبراتهما باختلاف أصحابها، إذ راح كل واحد منهم يسأل من موضعه، بلهفة متصاعدة:

الكلاب: أحق ما تقول؟

الكلاب: هل حلّ زمننا فعلاً....؟

الكلاب: زمن الكلاب... أيها الكلب العجوز...؟

الكلب العجوز: زمن الكلاب... أيها الأعضاء...⁽¹⁾.

وكان الكلاب كانت بانتظار هذا الزمن باشتياق، لأن هذا الزمن له أهمية كبيرة عندها، وفي الوقت نفسه كانوا غير مُصدقي هل أصبح زمنها فعلاً أو لا؟، وكانت تسأل

(1) م. ن، 207-208.



ألكلب العجوز بصورة مستمرة دون انقطاع وهو بدوره أكد الأمر لهم أن الزمن أصبح زمنهم دون شك وحين دورهم ليفعلوا ما يشاؤون. إلا أن ألكلب الأسود - أي الزعيم - لم يكن متأكداً مثل أصحابه بل هو كثير الشكوك ويمتاز عنهم بأنه لا يشبهه أي شيء، والكل خائف منه حتى الكلاب حوله، سلموا القيادة له حين قال: في حوار مع ألكلب العجوز وسأله هل أقواله صحيحة ومؤكدة:-

((الكلب الأسود: أهي خديعة أخرى أيها الكلب العجوز.. خديعة تكلفنا.. المزيد من الجهد... اللامعدي..

الكلب العجوز: لا... لا.... أبداً... أبداً...))⁽¹⁾

وجاء تأكيد ألكلب العجوز للخبر الذي نقله إلى أصحابه فأكد لهم أنه لا يكذب عليهم وأن سيده لا يكذب في ما قاله أبداً. ولكن بعد ذلك ظهر هذا القول أن لم يكن له أساس من الصحة، ولذلك زاد هذا الخبر الكاذب من غضب الكلاب واثارة جوعها خلال أيام طويلة يشعرون به، وهذا جعل الوضع متازماً حول الكلب العجوز وأصبحت حياته مهددة بالقتل نتيجة ما قاله من أكاذيب حول زمن الكلاب.

لقد بحثت الكلاب طويلاً عن الطعام في داخل المدينة، وفي العديد من المطاعم التي الخالية من الطعام، وبحثن حتى في المزابل العامة فلم يجد الكلاب شيئاً يأكلونه من عظام أو بقايا طعام. وكانوا يشعرون بالخذل تجاه البشر، لأنهم أصبحوا منافسين لهم في أكل طعامهم، أي أن الإنسان أصبح متساوياً مع الكلاب، وكانوا يلهثون ويزدادون جوعاً بعد بحثهم بلا فائدة، وزاد حقدهم على ألكلب العجوز وكانوا يراقبونه من كل الجهات ويميطون به من كل النواحي فحاصروه داخل دائرة مغلقة، بحيث لم يعد بإمكانه الفرار وإنقاذ نفسه، لذلك عليه أن يواجه مصيره الذي هو الموت ليكون لحمه وعظامه هدية لرفاقه، فانتظر عقابه من قبل ألكلب الأسود ليقرر ماذا يفعل به. وفي هذا الحوار يوضح القاص ما كان يفكر به ألكلب الأسود:-

(1) قصة الكلب العجوز منمض العينين من مجموعة الجبل والسهل، 209.

((الكلب الأسود: أتقدر خطورة ما فعلت بنا أيها الكلب العجوز؟

الكلب الأسود: أججت شهيتنا إلى اللحم.

تولى الكلب الأسود الضخم الشرس الإجابة على سؤاله بنفسه بعدما طال

انتظاره لما من الكلب العجوز...

الكلب الأسود: لقد هيئت البركان الخامد في أحشائنا... منذ أيام.

قال آخر...

الآخر: ولن ترضى بغير اللحم.... بدلاً....

قالها أكثر من واحد بتصميم وعناد

وفي دفاع مستميت يائس، راح الكلب العجوز، يتلطم:

الكلب العجوز: هـ... هـ... هـ... هو... هو... لا... أنا... ليس... أنا...))⁽¹⁾

وأقر الكلب العجوز في نهاية الأمر باستسلامه من أجل إنقاذ نفسه ولم يدرك

خطورة الموقف منذ البداية فلم يتصور أن يصل الأمر إلى القتل وافترسه من قبل أصحابه،

ولكي ينقل نفسه فكر برمي سيده طعماً للكلاب. وفكر بأن صاحب الفكرة الحقيقية

هو سيده الذي غير أفكاره وجعله يعتقد أن الزمن أصبح زمن الكلاب وأنه حان وقتهم،

ودون تفكير بما قد يؤدي إليه هذا الأمر أراد إنقاذ نفسه من أنياب مفترسة شرسة فتنازل

عن حبه وإخلاصه لسيده وغدر به لانتقام نفسه، ويظهر ذلك في حوار مع زعيم الكلاب

الكلب الأسود الذي حين يقترح الأمر يقودهم بنفسه لينفذوا المهمة عندما قال:-

((الكلب العجوز: هو... هو... من يجب أن يدفع الثمن..

قالها متعلقاً بخيوط حياة واهية... تفر من مسامات جلده بعد مقارنة سريعة...

أجراها... بين طرفي معادلة تراءت له... يشكل سيده أحد الطرفين... وهو الآخر...

الكلب العجوز: سيدي... هو الذي كذب عليّ....

أصر الكلب العجوز، وأضاف... متجمعاً كل مهارته وحلقة في إغرائهم:

الكلب العجوز: هو... هو أكثر لحماً... ويكفيننا... كلنا....

ويستمر...

الكلب العجوز: وأنا.... أنا.. بنفسى أقودكم إليه.. الآن...⁽¹⁾

والكلب العجوز لم يستطع الفرار والكلب عليهم في هذه المرة، وعندما احضروا أنفسهم للهجوم على سيده في بيته كانوا مطمئنين أن الزوجة لم تعد إلى البيت، وهو الوقت المناسب لهم للهجوم، فطلب أكلب الأسود من الكلب العجوز القيام بالهجوم عليه أولاً، لذلك نفذ الأمر دون أن تكون له القدرة على الرفض أو التراجع عما وعد به، لأن نتيجة التراجع تكون خسارة حياته هو. ويظهر ذلك في الحوار الذي جرى بينه وبين الكلب الأسود حيث وجه به الأمر بالهجوم:-

((الكلب الأسود: أو تملذ بتعدينا أيها الكلب العجوز... أسرع.. أسرع ماذا

نتنظر اهجم عليه... قبلما أن نهجم عليك...))⁽²⁾

وعند استعداد أكلب العجوز لتنفيذ ما طُلب منه رأى موقفاً إنسانياً نبيلاً من سيده فداعبه بخنان واعتذر منه لمعاملته السيئة معه، ولبعض الوقت شعر بأنه ارتضى وقد يكون هناك أمل للتراجع ولكن أوامر أكلب الأسود كان لابد من تنفيذها دون تراجع، والكلاب الأخرى أرادوا تنفيذ المهمة عن طريق أكلب العجوز بصورة سريعة، لذلك حاولوا أن يبدوا كل شك موجود في رأس أكلب العجوز فأثاروا الشك حول أقوال سيده وموقفه وأهموه أنه لا يمكن الوثوق به مرة أخرى، لأنه يصطلم به مرة ثانية كما فعل في المرة الأولى. عندما قاموا بتحذيره في هذا الحوار:-

((الكلب الأسود: حذار أيها الكلب العجوز، حذار، لا تصدقه... إنها كذبة

أخرى من أكاذيبه فقد عرف سيدك طريق الكذب واستمراه ولن يتوقف... ولا يتراجع عنه...

(1) قصة أكلب العجوز مغمض العينين من مجموعة الجبل والسهل، 213.

(2) م. ن، 216.



جد الكلب العجوز في مكانه... عاجزاً عن اتخاذ قراره.

الكلب الأسود: تذكر أيها الكلب العجوز.. وعدك....⁽¹⁾.

وفي النهاية نفذ الكلب العجوز مهمته وانقض على فريسته بكل قوة، ودون أية رحمة، وهو يتلذذ من الدم واللحم في فمه، وقد ازداد هو الآخر رغبة في أكل لحم سيده دون أن يفكر بما فعله، إلا أنه لم يفتح عينه، بل أبقاهما مغمضتين، وكان في بداية الأمر يريد أن يجرب اللحم من مضغفة صغيرة ويكتفي، ولكن كانت الرغبة في الأكل وسد الجوع أقوى من أن يسيطر على نفسه، لذلك جرد نفسه تماماً من كل الذكريات الطيبة والصور التي تبادرت إلى ذهنه وقفل عنه عقله، لكي يستطيع أن يأكل دون تفكير.

ولكن مع ازدياد شعوره بإحساس الشبح شعر بثقل في جسمه، وأنه لم يعد قادراً على التحرك بسهولة فأصيب بشلل تام في كل جسمه، وازداد إحساسه بالعجز عندما سمع صوت الباب وعودة الزوجة، فشر بإحساس مليء بالألم والحجل لما قام به، ولكن الندم في هذه اللحظة لم يفده، لأنه أصبح خائناً وضحى بكل حب ومودة وعشرة السنين. وعلى الرغم من قتل سيده وتنفيذ ما أمره إلا أنه واجه المصير نفسه، لكن بصورة فيها مذلة ومهانة، حيث كان جوعه له الحلّ لو أنه صبر مدة وانتظر السيدة التي جلبت الطعام والعظام لكي يأكله، لكنه لم ير العظمة ولم ير سيده ولا بكاءها على زوجها، لأنه مات في النهاية أيضاً.

قد يكون موت الكلب عقاباً وضعه القاص لكل من يقوم بالخيانة والغدر، حيث ليس له طريق آخر- أي ليس له خيار آخر- إما الموت بشرف من أجل ما يؤمن به. أو الخيانة والاستسلام لقوة وسلطة الآخر. يشكل هذه المعادلة :-

{ السيد ← الجوع ← عدم الاستسلام ← البقاء وفياً = الموت }

{ الكلب العجوز ← الجوع ← الاستسلام ← الخيانة والغدر = الموت }

(1) قصة الكلب العجوز مغمض العينين من مجموعة الجبل والسهل، 216.

لقد واجه الكلب المصير نفسه على الرغم من سد حاجته من الأكل. وإشباع رغبته، وربما كان السبب وراء موته هو أكل لحم سيده، كأن القاص يريد أن يقول حتى لو أشبعنا جوعنا من لحم غيرنا أو إشباع رغباتنا وسد حاجتنا في الحياة باغتصاب حقوق الآخرين سنواجه المصير نفسه. لأن ما كسبناه وحصلنا عليه لم يكن لنا، ولم يكن بجهودنا بل كان الحق لغيرنا. بهذا جعل القاص 'الكلب' رمزاً للذي باع نفسه للسلطة المستبدة وقوة الشر.

ب: قصص أخرى:-

إن معظم هذه الرموز تدل على معنى المقاومة والثورة ضد الظلم، ورفض الاستسلام، والدعوة إلى التحرر والتحرير من أجل الثورة، ومما يدل على المقاومة الميّد، والشمس، وأبجبل، الولادة، ومن الرموز التي تمثل قوة الشر والظلم: الثعبان، والغراب، والكلب الأسود... وهذه الرموز نجدها في قصص كاتبنا، مثل قصة الرجل الذي امتحن دراسة الكائنات البشرية، حيث نجد لفظة 'الغراب' مكررة إحدى عشرة مرة. وترمز في القصة إلى قوة الشر التي تواجه البطل وكل الذين يريدون القيام بالثورة، أو يفكرون بها، وهنا يريد البطل أن يقوم بالمواجهة والثورة ضد تلك القوى، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك وحده إذا لم يشاركه الجميع - أي الشعب - واعتبر هذا الأمر بمثابة مشروع يحاول أن ينجزه عن طريق الدراسة، أي دراسة كيفية القيام بالثورة وتحضير جميع الأدوات الممكنة واللازمة لها، لأن المشروع قد يتعرض للفشل إذا كان بصورة عشوائية غير مدروسة الخطوات، لذلك يجب دراسة ذلك عن طريق المثقفين والشباب والثوار الناضجين، حيث يمثل البطل - أي القاص - واحداً من هؤلاء الذين يريدون القيام بها أي - الثورة - بصورة تكون ناضجة ومكتملة وحاضرة بكل قوة في مواجهتهم أو مواجهة الظلم.

والغراب يمثل تلك القوة الظالمة والطاغية ورمزاً للشر، والشوم في كثير من معتقدات الشعوب في العالم، وكيف يريد الغراب القيام بالمعجم على البطل ونتيجة هذا المعجم يفقد البطل يده، كان أليد في صورة الإنسان قد تحول بصورة عجيبة من يد كانت

تخدم البطل وتكون معه في الظروف والأوقات الصعبة كلها، أما بعد تحول أليد إلى خائن لم تعد تستطيع الفرار من القوة التي يمتلكها لم تعد بإمكانها العودة إلى صاحبها - أي البطل -.. وهذا يتضح في الحوار الذي جرى بين البطل ويده التي سقطت:-
(البطل : تعالي..)

لكنها ابت وقف على مبعدة منها، أخذ يتاجيها يحزن:
البطل : ياعزيزتي... أنت جزء مني لقد ولدت معي، وقدمت لي خدمات كثيرة في مجالات مختلفة. وإن فراقك الآن يؤلني فلماذا تتخلين عني... تعالي... ياعزيزتي... تعالي...

وقف صامتاً ينتظر جوابها:

اليد: آه... ليتني أستطيع فإن قوة أعظم مني تمنعني...

وأطلقت صرخة عظيمة: آه...

صرخ هو الآخر: آه...⁽¹⁾

لقد سقطت أليد تماماً ولم تعد بإمكانها العودة إلى البطل فسقطت في وسط الأجساد والهياكل الكثيرة الميتة دون عودة. وهنا صور القاص لنا كيف أن البطل ما زال يريد الاحتفاظ بيده ويتمنى أن تعود، لأنه يريد أن يقوم بمواجهة الهجمات التي تقوم بها مجموعة من الغربان فيريد من يده المساعدة لكي يواجههم، فكانت أليد في بداية الأمر تشعر بالخوف وتريد أن ينقلها من الغربان، لذلك عندما قال:-

((اليد: لا تدع الغربان تنهشي..

كانت يده اليمنى تتوسل إليه وترنو نحوه بألم بالغ.

البطل: آه... ليتني أملك يدين، لأدفع عنك الشر... وأحميك من كل ضرر)).⁽²⁾

(1) قصة الرجل الذي امتحن دراسة الكائنات البشرية من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 38-

(2) قصة الرجل الذي امتحن دراسة الكائنات البشرية من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 39.



إلا أن هذه المحاولة والأمنية في إنقاذها لم تنجح، لأنه لم يعد يملك إلا يده اليسرى أي- يداً واحدة- ولكنها لا يستطيع أن يفعل أي شيء، لأنه من الصعب حتى الدفاع عن نفسها، وإنقاذها من هجوم الغربان وقوتهم. وبعد سقوط أليد اليمنى وهجوم الغربان عليها أصبحت واحدة منهم أي: -

{أليد اليمنى = الغربان= العدو} فتحوّلت أليدتي صورة بشعة إلى غراب بشع مليء بالثقوب ومليء بالديدان بكل أنواعها وأحجامها، كانت أليد أكلة غريبة تنتج الديدان التتنة، والبشعة وتشرها في كل مكان.

ثم أدرك البطل مدى وحشية أليد، وأنه أدرك أنها لم تعد كما كانت في السابق، بل أصبحت كائناتاً قذراً وخطائناً، لذلك فهو أيضاً وهو لا يريد عودتها أيضاً عندما قال:-
((البطل: أه.... يايدي اليمنى الحقيرة... أبداً لم أدرك أنك بهذا القدر من القذارة)).⁽¹⁾

وعندما لم يجد البطل مساعدة من يده الخائفة هجم عليه غراب قبيح وحط على رأسه، وكان البطل في خوف شديد، وكان يشعر بالقلق، لأنه كان يراقب أليد التي تحوّلت إلى غراب يهاجمه ويغدر به ويظهر ذلك. وفي حوار دار بين البطل والغراب القبيح:-
((البطل: ماذا تريد؟

يجيبه الغراب، وهو يتلمظ...

الغراب: عينيك.

وينقر عينيه بوحشية، يصرخ من الألم.

البطل: فقط؟

يجيبه الغراب:

الغراب: لا... ثم الأشياء الأخرى)).⁽²⁾

(1) م. ن، 40.

(2) قصة الرجل الذي امنهن دراسة الكائنات البشرية مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 40.



هذا يدل على طمع وبشاعة الغراب الذي لا يكتفي بالعنين فقط، بل يريد المزيد من الأشياء وأن أخذ العين يعني أخذ النور ويصيب الأمل الذي يحلم به الثوار جميعهم لمقاومة الشر والعدوان ، وعندما لا يكون هناك نور أو أمل يعني الانطفاء والاستسلام والإخاد، من النواحي كلها.

ولكن القاص أراد أن يقول من خلال هذا البطل الذي يمثل أن الثورة ربما خسرت هذه المرة لأن الرياح أتت لصالح قوة الغربان، إلا أن المعركة لم تنته بعد والثورة لم تنهزم بعد بل يكون هناك لقاء ومواجهة ولا بد من الانتصار ولا نكتفي فقط بالريح بل نريد الثورة وعندما نعود تكون أدوات الثورة قد اكتملت لدينا ونضجنا وننجح في النهاية.

أما في قصة الجراد فاستخدم القاص لفظة المييد رمزاً وسلاحاً للمقاومة الذي يستخدم ضد هجوم الجراد على القرية وأهلها، لأنه يريد أن يقول أن ما أصاب القرية من الهجمات الجرادية لا يمكن التخلص منها إلا من خلال وجود مييد سريع المفعول والانتشار للقضاء عليه بصورة جذرية، أي أن الثورة التي تساوي المييد هي الحل الوحيد للتخلص من قسوة الحكم الجراذي وظلمه وبشاعته الذي كان يقتل الناس ويفسد كل شيء في طريقه، مثلما فعل بالقرية وطبيعتها وأهلها. وهذا نجده في الحوار الدائر بين فاسوس وأمّه عندما كان يبحث عن المييد للتخلص من الجراد:-

((فاسوس: لو... لو... أصل البيت... آه... لا بد... أن أصل البيت... لا بد...

لا بد... لا بد... وفي البيت صعق تماماً... حين أخبرته أمه...

أمه: المختار... مختار القرية أخذ المييد.

فاسوس: كيف... متى... متى...

أمه: هذا الصباح... حين كنت ما تزال نائماً...

أمه: ما بك... يا ولدي... هل أنت مريض...

سألته أمه بقلق...

لم يجيبها، كان ذهنه، بل كيانه كله، مشغولاً بأمر واحد مملأ به حد الفوضى.

ثاسوس: لو لم ينتهب ذلك الخنزير المبيد... آه... آه...))⁽¹⁾

وكان ثاسوس مصراً على أن يعثر على المبيد من أجل القضاء على الجراد إلا أنه اكتشف أن المختار أخذ المبيد، وهذا يدل على مشاركة المختار مع القوى الجرادية في الدخول في القرية والقضاء عليها، لهذا أخذ المبيد لكي لا يقع في يد ثاسوس، لأنه إن وقع في يده لقضى عليهم بصورة تامة دون خوف أو رحمة منه.

أراد القاص أن يقول أن الثورة لا بد منها لأنها هي المنقذ الوحيد، والطريق نحو الحرية والسلام، وهو يرفض الخيانة والغدر على حساب الوطن لذلك يجب تفضيل الموت على ذلك وإدانة كل شخص حاول أو فكر في أن يبيع نفسه، وأن يرضخ للقوة الظالمة.

2- شخصيات رمزية:

أ: قصة: "الجيل والثعبان":

وفي قصة الجيل والثعبان استعمل القاص الرمز على مستوى اللفظ والتركيب، حيث رمز للأسماء المتحاورة وحقق بها وجوداً ترميزياً قبل الحديث أو الكلام الذي ينطق به. وأحداث هذه القصة تدور حول الرحلة الطويلة من نضال ثوار الشعب الكردي وعن كيفية سجن الثوار والمشاركين في التنظيمات السرية من أيام حكم النظام السابق وطرق تعذيبهم بصورة وحشية في داخل سجون النظام، والشخصيات تمثل قوى الشر والظلم وقوى النور والخير والحرية من خلال لفظتين هما الثعبان والجيل، وهذه القصة كتبت في شهر تموز عام 1987 في بعقوبة ولم يستطع القاص نشرها في ذلك الوقت لعدة أسباب، وحاول مرات أن يهرب بها إلى أجزاء محيرة في كردستان وأن ينشر تحت اسم مستعار. ولكن لم تنجح محاولته وضاعت القصة إلى أن وجدها القاص في أحد الأيام في مكتبه ونشرها في 1/8/2010 في السليمانية. والحوار يبدأ في القصة بين الجيل والثعبان على هذا النحو:-

(1) قصة الجراد من مجموعة الجيل والثعبان، السهل، 153.

((مع الضربة الأولى المفاجئة والصاعقة. نددت منه آهة عالية، وإن أئيناً موجعاً مسموماً، انتشى لها 'الثعبان' ايما انتشاء.. وانتفخت أوداجه وهو يقول بفرور: الثعبان: ها؟ من الضربة الأولى، تتوجع وتعيط كالجرمة؟ ها ها ها... وأنت تسمي نفسك أو يسميك جماعتك الجبناء 'الجبل'؟ لقد كانت مذاعة، مجرد مذاعة على سبيل التعارف حسب.. هاك.. هاك الثانية لتعرف من أنا.. و.. وخذ الثالثة لتتعمق بيننا المعرفة وتترسخ، من يدري لعلها في الخامسة أو العاشرة تتحول إلى الصداقة.. وتغدو جديراً بصداقتنا بعد أن أظهرت من بذور الخيانة المزروعة فيك)).⁽¹⁾

يصور القاص في هذه القطعة طريقة التعذيب التي يمارسها رموز النظام السابق في داخل سجونهم المظلمة، وهم يستمتعون بتعذيب الآخرين، وكانوا يريدون أخذ الاعترافات من السجناء عنوة من أجل العثور على التنظيمات السرية، وعلى كل واحد يساعد أويسهم في خلق الثورة آنذاك من قوات 'ثيشفمة رطة' أو الخلايا والتنظيمات السرية في المدينة، وكل هذا العمل كان من أجل خنق الثورة التحررية ضد نظامهم وظلمهم.

ثم يصور القاص كيف أن 'الثعبان' لديه طمع وجشع للحصول على مراتب أعلى والبقاء في الوظيفة لمدة أطول، وكيف أن الذين أعلى رتبة منه من المسؤولين الحزبيين وقوات الحرس القومي وغيرها من الفئات، وعدوه إذا استطاع أن يجعل ذلك الشخص الهزيل المعلق بالسقف الذي سمى نفسه 'الجبل' يعترف بكل ما ينسب له ويشي بأصداقته فإنهم يكافؤونه ويرقّونه، وإن لم يفعل فحياته تكون في خطر وكذلك مهته. ويقول :- ((لا تستهن به... إنه جبل.. جبل فعلاً ربما ليس بصلابته وصموده، ولكن بما ينغلق عليه من اسرار عن تنظيماته التخريبية وخفاياها.. من أفراد وأسلحة وأمكنة.. هي

(1) الجبل والثعبان، 2.



بالنسبة للقيادة أئمن وأعلى من كل ما تنطوي عليه جبال الدنيا.. من كنوز.. ومن مناجم الذهب والاماس)).⁽¹⁾

يركز على أهمية ذلك الجبل، وهو رمز للنضال والثورة ومقاومة الظلم، والجبل في الحقيقة هو المكان الأكثر أماناً ومحافظاً للقوات يُشتمه رطة عندما كانوا يحاربون في القرى والجبال، وكانوا يختبئون داخل الكهوف في الجبال والوديان، ولم يكن يهمهم قوة وصلابة الرجل بقدرما كان يهمهم المعلومات السرية لديه، لذلك أراد الثعبان بأي ثمن، لأنه كان أئمن حتى من الذهب والاماس بالنسبة لهم. وفي حوار آخر دار بين الثعبان والجبل عن اسمه، وهل اسمه الجبل أو لا؟ عندما قال:-

((طاب لثعبان، قبل الانقضاخ عليه وانتزاع اسراره، ان يلهو معه ويداعبه. كما يداعب الهر فريسته قبل افتراسها، ما دام الفجر ما يزال بعيداً، فسأله فمه ممتلئ بالبصل والتمر عن اسمه.. مع أنه يعرفه.. ضمن المعلومات الأولية التي زودوه بها.

فأجاب بوهن ياد في نبرات صوته:

الجبل: شاخ.

الجبل: شا..خ..؟

انتفض ثعبان ملدوغاً، وكانت اللقمة الأخيرة التي دسها في حلقه تطفر من فيه فأسرع يدفعها إلى جوفه بمعونة طاسة اللين الحامض قبل أن يثنتق بها:-

الثعبان: أتريد أن تخدعنا حتى في اسمك، وتكذب علينا؟ سيدي الأمر، أقصد رفيقي.. قال ان اسمك.. جبل..

الجبل: جبل في لغتكم.. أما لغتنا فهو شاخ..)).⁽²⁾

(1) الجبل والثعبان، 3.

(2) م. د، 3.



كان النظام السابق لم يكن يعترف حتى بوجود قوم آخر يعيشون معهم واسمهم الكرد ولهم وطنهم ولغتهم وكانوا يستهزؤون بهم ويخفون كل آمالهم. وفي حوار آخر دار بينهما:-

((الثعبان: لفتنا؟ لفتكم؟ ما هذا الهراء؟ من أنتم؟ من تكونون؟ من أي الأقوام؟ من أي العشائر؟ من أي الأعمام.. ها؟.. ها؟..))

ودس رأس البصل المملحة الملفوفة بالخبز الطري في جوف فمه، واستمر دون أن يتنظر جوابه على أسئلته المتلاحقة:

الثعبان: على أية حال.. سرى إن كنت جبلاً حقاً.. أم.. فأراً.. بالناسبة ماذا يدعى الفأر في لفتكم العجيبة الغريبة.. هذه؟ ماذا تسمونه؟

صوب شاخ نحوه نظرات حادة ذات مغزى، تنطق بما يعمل في نفسه:

الجيل: مشك.. ثعبان مشك!))⁽¹⁾

واستمرت معاناة الجبل تحت رحمة الثعبان الذي واصل تعذيبه بشتى الطرق والوسائل إلا أن الجبل قاوم حتى النهاية، ولم يعترف، وصمد تحت ضغط الظلم والتعذيب، وبعد هذا الموقف من الجبل انهارت قوة الثعبان وكان يطلب من الجبل أن يعترف لكي يساعده على أن لا يطرد من العمل، ولكن الجبل لم ينفذ له طلبه، إلا أنه وعده أن يطلب له الرفقة والرحمة من أصدقائه الذين يواصلون الكفاح في الجبال من أجل الحرية، وبعد ذلك مات الثعبان تحت أقدام الجبل واستسلم لقوة النور والخير والحرية.

3- الرمز التاريخي:-

قصة: اللات والعزى:-

اللات والعزى إحدى قصص الكاتب التي استخدم فيها الرمز، هذه القصة ترجعنا إلى العصر الجاهلي من خلال استدعاء رمز من رموز ذلك العصر، وهو اسم الصنمين في ذلك الزمان ليكون غلالة وراءاً تاريخياً، كما قال القاص: في مقدمته للقصة أو ما

(1) الجبل والثعبان، 4.



نسجته القصة لنفسها. وأصبح القسم بالآلات والعزى مكرراً بصورة واضحة لدى شخصيات القصة تأكيداً لما يعرفونه وما لا يعرفونه.

أراد القاص أن ينقل لنا عبر هذا التاريخ القديم ما يحدث في الحاضر الذي يصبح تاريخاً بعد مرور مدة من الزمن. وكذلك أراد أن يقدم لنا حالة من التشابه بين الإنسان العاجز والأصنام في جمودها وصمتها وعدم مبالاتها بما يحدث حولها، وخوفها من قول الحقيقة، وعاجز عن كسر هذا الصمت ومواجهته.

كانت عبادة الصنمين "اللات والعزى" معروفة عند معظم الشعوب التي سكنت شمال الجزيرة العربية، وتعرف عليها مختلف عشائر العرب بسبب تنقلهم الدائم عن طريق التجارة في رحلات الشتاء والصيف بين مكة وأماكن أخرى، وكان العرب منقسمين في ذلك الزمان على قسمين، في مسألة العبادة منهم من كان يعبد الهياكل، وهم عبدة الكواكب، إذ قالوا بالوهيتها، والقسم الثاني كانوا يعبدون الأوثان، إذ سموها آلهة. والذين كانوا يعبدون آلات والعزى من القسم الثاني. لأن أغلب العرب في الجاهلية كانوا وثنيين يؤمنون بقوى الكواكب أو بمظاهر الطبيعة، أو يؤمنون بقوى خفية في بعض الجمادات والنباتات والطير والحيوان⁽¹⁾.

أما من هي آلات والعزى ومن هي طقوس عبادتهما، فهما كانتا من أعظم الآلهة التي عبدها أهل مكة في الجزيرة العربية قبل الإسلام، وقد كانتا طرفين في الثالوث الإلهي الذي يجمعهما مع أناة. وكانت العزى في المرتبة الأولى ثم آلات ثم أناة.

وحسب رواياتهم وأخبارهم أول من اتخذ عزى إلهاً وعبده هو ظالم بن أسعد، وأن عزى كانت لطفان، وهي شجرة بوادي نخلة شرقي مكة، وقد قطعها خالد بن الوليد، وكان آلات رجلاً يلت سوق الحاج، يعني يعجن العجين للحجاج، وهي كلمة عربية يستخدمها أهل البادية فالسويق هو العجين، ولت السوق هو خلطه بالسمن وعجنه،

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، القاهرة، 2003، 90.



فالظاهر أن اللات كان رجلاً محسناً يعجن العجين للحجاج ويطعمهم إكراماً لهم، فلما مات عظموه وعكفوا على قبره ثم جعلوه إلهاً.⁽¹⁾

وكان العرب يحلفون بتلك الأصنام أو يحلفون باللات، وغالباً ما يعطفون على العزى أثناء القسم، أي يقولون واللات والعزى. ولكن بعد مجيء رسول الله محمد - صلى الله عليه وسلم - الذي قام بالدعوة إلى عبادة الله الواحد سبحانه عز وجل ودعا إلى نبذ عبادة الأصنام وهدم الأصنام في مكة كلها، ومنها هدم بالإضافة إلى اللات والعزى.⁽²⁾

إن الذي يربط قصة القاصص اللات والعزى مع هذا التاريخ القديم في الجاهلية، هو حالة الصمت والسكوت والخوف في عدم إظهار الحق والنور لدى البشرية ومعرفتهم بوجود الحقيقة، ولكن سكوتهم وخوفهم كان نتيجة خوف عظيم يشعرون به في داخلهم ويسلبهم الحرية بالبوح والكلام عن ما هو الحق وما هو الباطل. لأنهم كانوا خاضعين بإرادتهم ومستسلمين لقوة الشر والظلم.

جسد القاصص صورة البطل وهو أحر بن شمس الغلام ذلك الرجل المشهود له بالقيم، والرياسة والكرم والأخلاق العالية الذي كان، في خدمة الحجاج وأهل مكة جميعاً. إلا أنه يُحسب ويُظلم من قبل قوة الشر أو هؤلاء الذين يتمنون إلى تلك القوة الظالمة ويخمدون تلك القوة دون أن يكون هناك سبب وراء فعلتهم هذه.

إن هذا المشهد مشهد القبض على الناس الأبرياء وجسهم بات أمراً جلياً ومكرراً لكثرة ما يراه أهل الجزيرة يومياً. وهذا يربطنا بتلك الصورة أو المشهد الذي كان يعاني منه الشعب العراقي بصورة عامة والكردي بصورة خاصة عندما كان يقتاد أبناء الوطن إلى السجون والمعتقلات يومياً بحيث لم يجرؤ أحد على السؤال عن السبب الكامن وراء القبض عليه. ومن الوسائل التي كان النظام يتبعها مداممة البيوت في المدن، لاسيما في

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، 90-91.

(2) ينظر: كتاب الأصنام، أبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، ط3، دار الكتب المصرية، مصر، 1995، 22-24، و 101-102. وينظر: إنترنت: 15-2-2012

الحفاظات الكردية عن طريق إخبار أحدهم أن تلك العائلة أو لأحد أفرادها علاقة بالتنظيمات السرية، أو بالقوات "تيشمة رطة"، أو كتب أحدهم على جدران بناية أو مدرسة شعاراً، أو شعراً، أو أية كلمة أخرى، حتى لو لم تكن تلك الكلمة لها علاقة بالسياسة وبشعارات وطنية وقومية، كانوا يلقون القبض عليه وعلى عائلته، وكان مصير هذا الشخص أو هؤلاء هو الاختفاء والسجن لمدة طويلة، أو الموت في أغلب الأوقات. ولم يكن أحد ليجرؤ على السؤال لماذا أخذ فلان؟ أو ما هو السبب وراء سجنه أو اختفائه؟ حتى عند مواجهة الموت لم يكن من حق العائلة أن تقيم عزاء.

هذه الحالة مشابهة مع حالة البطل الحرّ شمس بن العلام عندما اقتاده الجند إلى السجن، ولم يجرؤ أحد على أن يسأل عن سبب حبسه، لأنه على الرغم من طيبة هذه الشخصية، وكرمها، ومساعدتها لأهل مكة، ومساعدة الناس والدفاع عن المظلومين الذين ظلمهم النظام الطاغوي والظالم، كذلك مساعدتهم بالفكر والعقل، أو عن طريق المال، ولذلك أصبح بيته بيتاً للجميع ومكاناً لهم لحل مشاكلهم. مع كل هذا يظلم ويقتاد إلى الحبس، هذا يدل على أنه لم يبق هناك الأمن والاستقرار في الجزيرة عندما قال الجميع في سرهم وداخلهم:-

((يا ناس أقرأوا على بلدكم وعلى أنفسكم السلام)).⁽¹⁾

وبما زاد الهم والخوف لدى البطل هو السكوت الذي خيم على الجميع ونال منهم، لأنهم لم يكونوا بهذا الشكل من الضعف، من قبل مجردين من الإحساس، والحس بالمسؤولية والمودة والوفاء تجاه بعضهم بعضاً، بل كانوا أكثر اندماجاً وتوحداً وقوة عندما قال في حوار داخلي مع نفسه:-

'الحرّ شمس بن العلام: الخوف دودة شرهة، نهمة، لا تقطع أوردة القلب وشرايينه حسب، إذ تسكنه إنما تقرض وتأكل كل ما يشده إلى الآخرين من وشائج وذكريات وآمال وتاريخ ووجود'.⁽¹⁾

(1) قصة اللات والعزى من مجموعة أعمال القصصية/ المجلد الأول، 150.

هكذا وصف حال الناس حين أصابهم الخوف، لأن الخوف لا يقطع أوردة القلب فحسب بل عندما يسكن داخل الإنسان يصبح عُشه ويتمسك ويتعلق به بقوة، وبذلك ينقطع كل العلاقات والأحاسيس التي تربطه بالآخرين و كل ماحوله، وأراد أن يصور القاص كيف تتغير حال الدنيا والإنسان من الشجاعة إلى صورة تتسم بالخوف والجبن وذلك حين يصبح الخوف وباءً متشراً يُعاني منه الجميع. وفي حوار آخر للبطل مع نفسه أراد القاص أن يعطينا الأمل وسط هذا الظلام والتشاؤم لكي يخفف حجم المأساة عندما قال:-

((ستغير الدنيا، لابد أن تتغير... ويعود إلى الأشياء جمالها.. بعدما يزول عنها قبحها الذي فرضته عليها الظروف الحالية....

ولكن.... واستطرد بغم كبير...

يبد أنها لن تتغير من تلقاء نفسها... لابد أن تتغير بفعل فاعل وصرخ... أجل.. لابد من فعل فاعل وكرره بصوت أعلى...))⁽²⁾

إن التحرر من الظلم والقيود يحتاج إلى قائد، وهذا القائد يجب أن يكون شخصاً شجاعاً وقائداً ووفياً لوطنه وشعبه يواجه كل ما يُعيق طريقهم لكي يتحرروا، وينالوا حريتهم وهذا الخيط من الأمل لا يزال موجوداً في نفسية البطل ولكنه يحتاج إلى العمل والتوحد الكلي من أجل مواجهة قوة الشر، وإلا لن تتحقق أحلامهم إذا استمر هذا الخوف.

وفي حوار دار بين عون بن سفعان أحد سكان أهل الجزيرة مع شقيق زوجته عمرو بن أسود الكلبى عن حال الحر بن شمس العلام ولماذا اقتادته قوى الظلم، أراد القاص أن يقول في وسط هذا الصمت الرهيب الذي خنق أصوات الجميع في الجزيرة. هناك رجل اسمه عون بن سفعان كان لديه الأسئلة نفسها، ولكن إلحاحه وشككه كان أقوى من أن

(1) م، ن، 150.

(2) قصة اللات والعزى من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 151.



يصمت، فسأل تلك الامثلة ولكن السؤال كان بطريقة تكاد تكون ساكنة ومسموعة في الوقت ذاته، لأن الطريقة التي صورها القاص توحى أنها مسموعة وهي فضول ذلك الشخص وإلحاحه في السؤال بصورة عكسية داخل رأسه ورغبته في معرفة ماذا حصل. كان هذا هو الدليل على وجود المحاولات لخرق الصمت، ولكن طريقة السؤال وطرحه يدل على السكوت والخوف أكثر من صوت مسموع وجريء، لأنه همس في أذن عمرو بن أسود الكلبي شقيق زوجته وبصوت منخفض أي- الصوت الذي يكاد أن يسمع أو لا يسمع- في حوار بينهما:-

((عون بن سفيان: ترى لماذا اقتادوا شمس بن العلام؟
تشاغل الكلبي بقملة.. فوق جلده، راح يحاول اقتناصها، ولكن الآخر لم يتركه:
عون بن سفيان: يا عمرو يا عمرو أسألك.. فأجني....
عمرو بن أسود الكلبي: و... و ماذا سألت؟ لم أسمعك... واللوات والعزى لم أسمعك

عون بن سفيان: أعلام! أحرّ العلام... لماذا اقتادوه... إلى الحبس؟
عمرو بن أسود الكلبي: لم أره. هذه القملة تنقب جلدي.... لا أدري كيف اصطادها... وأغرق نفسه في حركات هسترية... يرفع رداءه إلى فوق رأسه حتى بان أسته.

عون بن سفيان: إهدأ يا خال أولادي... إهدأ...
عمرو بن أسود الكلبي: هذه القملة ستفزع عروقي من الدم... لا بد أن أسحقها... باللوات والعزى..

عون بن سفيان: استر عورتك يا عمر... هذا مُشين.. يا رجل.. أنزل رداءك..
عمرو بن أسود الكلبي: آها.. لقد أمسكتها.. هذه.. البدينة اللثيمة.. مصاصة الدماء...⁽¹⁾



يتضح في الحوار بينهما أن عون بن سفعان يريد معرفة السبب وقد فتجراً وسأل، ولكن السؤال كان فيه خوف كبير، لأنه اقترّب جداً من عمرو بن أسود الكلبي ولكن عمرو بن أسود الكلبي كان منشغلاً بأمر اصطيد القملة التي شغلته، أي حاول المروّب بصورة أخرى من الإجابة عن سؤاله، لأن أمر القملة لم يكن أمراً مهماً إلى هذه الدرجة بحيث يجعله يهرب من الإجابة.

واستخدام القاص في الحوار القسم بالآلات والعزى رمزٌ ودلالة على الصمت، لأنهم أصبحوا مثل الحجر الذي لا حياة ولا حركة فيه. وهروب عمرو بن أسود الكلبي من الإجابة وخوفه منه دليل على الصمت أيضاً ولحمّد في مقطع يستمر الحوار بينهما:-
(عون بن سفعان: لقد سألتك... يا...)

عمرو بن أسود الكلبي: لم أره. لم أر شيئاً.. لقد شغلني القملة عن كل ما عداها. فلم أر شيئاً..

عون بن سفعان: ولكنك رأيته... مثلما رأيته المجلس كله...

عمرو بن أسود الكلبي: إذا كان المجلس قد رأيته كله، فلماذا لا يفتح أحد منهم فاه عداك... بل... بل... لماذا لا تغلق أنت فاك. حالك حالهم.....
عون بن سفعان: ولكن.....

أسرع الكلبي يسد فاه: حلفتك بالآلات والعزى أن تسكت... أشفق عليّ يا زوج أختي... فلست قادراً على إعالة أختي... إذ تترمل ولا تربية أولادها اذ يتمنون...⁽¹⁾

استمر عمرو بن أسود الكلبي بالمروّب وعدم الإجابة عن السؤال الذي سألّه عن أخذ الحرّ بن شمس العَلام وقال إنه لم ير شيئاً لأنه كان مشغولاً بالقملة، ومع إنشغاله بها فقد رأى ما حصل مع الحرّ شمس بن العَلام، ثم غير قوله عندما قال لم أر شيئاً ثم حلف عون بن سفعان كي يسكت ولا يسأل، حاله حال الجميع، وهذا دليل آخر على عدم

(1) قصة الآلات والعزى من مجموعة أعمال القصصية/ المجلد الأول، 152.



الإجابة، ولكن 'عون بن سفعان' قال له إنه رأى الأمر مثل الجميع ولم يكن بعيداً عنه وأمر القملة ليست بالشيء المهم حتى يشغله لهذه الدرجة.

إن 'عون بن سفعان' كان هو الوحيد الذي يسأل، و'عمرو بن أسود الكلبي' يجبره على أن لا يتكلم مثل الجميع، يعني عليه أن يختار مثل الكل السكوت والصمت، ويجعل من نفسه لم ير أي شيء حصل أمامه. لأنه ليس مستعداً ليتحمل مسؤولية أخته وأولادها عندما يموت هو، لأن جزاء الكلام وقول الحقيقة والسؤال عنه في ذلك الزمان كان هو الموت، أي كان الموت هو مصير كل واحد يريد أن يسأل أو يستفسر عما حصل مع 'الحمر شمس بن العلام'.

أن استمرار 'عمرو بن أسود الكلبي' يقول ذلك القسم الشهير أللات والعزى دلالة على استمرارية الإنسان في الظلام واستسلامهم لقوى الشر، والقبول بالذل والظلم، لأن هذا القسم في الدين الإسلامي يعد رمزاً من رموز الكفر والمكابرة وإنكار وحدانية الله سبحانه وتعالى، إذن استخدام ذلك القسم في الاسلام يدل على استمرار الضلالة، والوثنية، وخلق الشرك لله تعالى في العبادة.

وكلما كان 'عون بن سفعان' يسأل ويحاول الوصول بإصرار إلى الحقيقة كانت الإجابة تأتي بإسكاته بهذا القسم عندما يقال له أللات والعزى لانعرف أو لا ندرى أو لم نر، أو لم نسمع' كأن الإنسان سلبت منه حواسه من السمع والبصر حتى أصبح بلا عين، وبلا أذن لكي يسمع ويرى الحقيقة بنفسه.

إن اختيار القاص لاسم 'عمرو بن أسود الكلبي' يعود في حقيقة الأمر، إلى أن هذا الشخص كان مؤرخاً وعالمًا بأنسب العرب وأخبارهم، وأيامهم، ووقائعهم، ومشابهم، واسمه الكامل هو 'هشام بن محمد بن السائب بن بشر بن عمرو الكلبي' المعروف بـ'ابن الكلبي' توفي سنة 204هـ سنة الولادة غير معروفة. كان شخصاً عالمًا وذكيًا وملمًا بكل

ما كان يدور في زمانه، وله قدرة عجيبة وذكاء خارق في حفظ الأشياء، ويعتبر المرجع الأوثق في علم الأنساب.⁽¹⁾

لعل سبب اختيار القاص لهذه الشخصية يعود إلى أن العلماء والمؤرخين، لاسيما أبين الكلبي المعروف بذكائه، وحفظه للأشياء، والمواقف، هل من المعقول أو من الصواب أنه لم ير، ولم يسمع ما حصل لأحرّين شمس الغلام، وهذا يدل بصورة أخرى على أن الشخصيات المثقفة والمتعلمة أصبحت متساوية مع عامة الناس الذين ليس لديهم إلا الأقاويل والأحاديث المتنوعة وغير الصحيحة يتحدثون بها وكلهم اختاروا الصمت من أجل أن لا ينتهي مصيرهم بالموت.

حاول القاص بعد ذلك أن يكشف حقيقته أسباب اعتقال بطل القصة عن طريق شخصية جديدة وهو سلمان أبو يوسف الفهدي الصديق المخلص والمقرب والوفي لـ أحرّ شمس بن الغلام سمع ما حصل مع لصديقه عن طريق التجار القادمين من مكة. هذه الشخصية كانت تعيش في السابق في مكة، مثل صديقه أحرّ لكنه كان مختلفاً عن باقي سكان أهل مكة آنذاك، لأنه كان شخصاً مفكراً يريد الحرية. ولم يكن العيش في مكة مناسباً له لأنه رأى فيها الكثير من الظلم والقيود حول آرائه، لذلك قرر الهجرة إلى البحر، حيث فيه الحرية والانطلاق ويستطيع مواجهة البحر وأن يفوض في أعماقه باحثاً عن اللؤلؤ الثمين ليبيعه وليؤمن لقمة العيش له ولعائلته.

لقد واصل الصديق البحث عن أحرّ من خلال عم أحرّ شمس بن الغلام وكذلك من خلال خاله ولكنه لم يحصل على أية نتيجة ممكنة توصله إلى صديقه. وكل هؤلاء الأشخاص كانوا متمسكين بعدم معرفتهم مصير أحرّ والذي حل به. وكانوا دائماً يرددون القسم بصورة مستمرة، كما يرى ذلك في الحوار الدائر بين عم أحرّ وصديقه أولاً:-

((شيخ عمران: أحرّ.. ابن أخي؟..... حبسوه؟ لماذا؟))

(1) كتاب الأصنام، أبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، 12.



سلمان أبو يوسف الفهدي: لا أحد يخبرني. ولذلك قصدتك يا عم... لعلك

شيخ عمران: لا أدري، واللوات والعزى.... لا أدري....

ثم أضاف وما يزال يسد فتحة الباب الصغيرة... بجزعه المزبل المتقوس:

شيخ عمران: لا بد أن يكون قد أتى ما استوجب الحبس. فولة الأمر أدري منا

جميعاً بالحال وأعرف بالخفايا.. والأسرار.. وحتى النوايا. وهم واللوات والعزى لا يجسسون أحداً، دون وجه حق... واللوات و...⁽¹⁾

وثانياً: نرى ذلك في حوار الصديق مع خال الحر:

((الخال: الحر؟ من هذا الذي تسميه بالحر...؟ واللوات والعزى لا أعرف أحداً

بهذا وإذا أطاع السلطان وشرع يتعد عنه بلا كلمة، صاح به الخال.

الخال: و... نصيحة. لوجه اللوات والعزى.... انصرف لشؤنك الخاصة... وعُد

من حيث أتيت. فما من عاقل يركب المخاطر من أجل أحد... وإني أخاف عليك واللوات

والعزى... أكثر مما...⁽²⁾

إن كلا من عمه وخاله كان بجانب السلطة وقوى الظلم، وكانا خائفين من عواقب

ما يفعلانه عندما يورطان أنفسهم بمشاكل لا نهاية لها، لأن كلا منهما أراد الابتعاد عن

هذا الموضوع. وكان العم الشيخ عمران، لاعتقاده أنه لا بد من وجود سبب لما حصل مع

ابن أخيه، وإلا فإن السلطة أو القوة الحاكمة والولاة هم أحسن الناس وأعرفهم بحال

الناس، فلا يقدمون على أمر كهذا، إلا إذا لم يكونوا متأكدين من صحة ما فعلوه.

أما خاله فكان من التجار ومن أصحاب المصالح المشتركة مع الولاة في التجارة

وسير القوافل في ذلك الوقت. لذلك لا يهتم بما جرى مع الحر لأنه يريد المحافظة على

الشخصية مع هؤلاء فلا يريد أن يتدخل ويقطع هذه الصلة التي تربطه بهم. وأنه ليس

بالشخص الساذج أو عديم المسؤولية حتى يوقع نفسه في التهلكة، ويعمل مصالحه في

(1) قصة اللوات والعزى من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 153.

(2) م. ن، 153.



خاطر كبيرة، وقال إن الذي يفعل شيئاً كهذه إنه مجنون ليرمي حاله في التهلكة وفي مصير مجهول.

واستمر الصديق بالبحث عن سبب حبس صديقه الحرّ إلى أن دار حوار بينه وبين زوجة الحرّ وعن طريق هذا الحوار حصل على رسالة، تركها الحرّ لصديقه الوفي، وكتبها قبل وقت طويل من حبسه، وشرح له ما كان يفكر به وما يشعر به من حزن وأسى على حياته، وعلى عيش الناس في مكة وقبولهم بكل شيء، والخوف والسكريت عن حقهم، وكم هو نادم لأنه يفكر منذ زمن بعيد بهذه الأمور، فهو يريد أن يتخلص من خوفه، ويريد أن يثور ضد النظام الطاغوي والظالم بحق الإنسانية. لأن مكة أصبحت بالنسبة له رمزاً للظلم والاستبداد ويريد أن يلجأ إلى البحر الذي يمثل له الحرية والانطلاق.

ولقد صور القاص في هذا الحوار الذي دار بين سلمان الصديق الوفي وبين حليلة، زوجة الحر كيف كانت تشك من فراق زوجها وكيف كشفت أمر الرسالة:-

((حليلة: اللات والعزى لم يفعل شيئاً.. لم يدر منه أي شيء!))

وماذا يمكن أن يفعل أو يدر منه يا أخي الفهدي، وأنت أدري الناس به وهرجاجة عقله وورصاته واتزانه.. إنه واللات والعزى خير الناس... و.... و....

سلمان أبو يوسف الفهدي: أختاه.. هلا كفت عن ترديد هذا القسم المقرف...

حليلة: ال... ال... المقرف؟

تساءلت وقد جحظت عنها....

حليلة: أتكون أنت الآخر مثله؟

سلمان أبو يوسف الفهدي: ماذا تعنين....؟

حليلة: لقد بات في الأيام الأخيرة لا يطيق سماعه، أخذ يضيق به ضيق الإنسان

الحي بالقبر...

قال سلمان مبتسماً ومشفقاً:

سلمان أبو يوسف الفهدي: ولكنك عدت.. وما زلت تعودين..!!

حليمة: تعرف يا أخي ليس يسيراً على الإنسان أن يترك ما آلف عليه من مقدسات منذ فتح عينه على الدنيا...⁽¹⁾

كشف هذا الحوار كيف كان الحريفي فكر بطريقة مختلفة عن باقي سكان أهل مكة وكيف كان لا ينجذ فكرة القسم بهذين الصنمين، فهو لم يكن يطيق سماعه مثل صديقه، فهو كان مثل الإنسان الحي عندما يضعونه داخل القبر ويضيق عليه الهواء فلا يعود بمقدوره التنفس، هكذا شرحت الزوجة حال زوجها، وقامت بتبرير قولها مرات عديدة للقسم لأنها تربت على تلك القيم والمقدسات أي- بالنسبة لسكان ذلك الوقت-، وأن من الصعب على الإنسان أن يغير في فترة زمنية قصيرة عاداته التي تعود عليها منذ زمن طويل، وأن يتحول إلى شخص يترك ما يؤمن به وما تعود عليه. ويترك هذا الأمر للزمن لأن الزمن كفيل بتغيير الأشياء، أما الحوار الدائر حول أمر الرسالة التي تركها الحريفي لصديقه فدار بين الزوجة وصديق زوجها هكذا :-

((حليمة: أخي الفهدي... مهلاً.. فقد تذكرت أمراً..

توقف الرجل.. بينما راحت المرأة تهمس في أذنيه:

حليمة: ثمة رقوق أخفاها الحر وأمرني بإرسالها إليك.. أما وقد حضرت.. فانتظر

أتك بها.

خرجت إلى فناء الدار، نحو البئر التي تتصفه:

حليمة: في البئر؟ أخفاها في البئر؟⁽²⁾

وشرح في الرسالة أنه اتخذ قراره بترك الخوف الذي يقيده، كما يظهر ذلك فيما

يأتي:-

((سأتهر الخوف الذي أقعدني وأخمره... وإذ يأتي الصباح.. يأتي بيبحر من

الأسئلة تتقاذفي أمواجه، تلطمني تياراته... وكلها تبع وتستقي من مستنقع واحد...

(1) قصة اللات والمزي من مجموعة أعمال القصصية/ جلد الأول، 154.

(2) م، ن، 156.

لتصّب في مستنقع آخر، أشد منه تنانة واسنا مستنقع الذل والخوف من التغيير.. تنفس هواء نقي خارج أجزرته التي تخنق الأنفاس)).⁽¹⁾

يتبين من هذا الحوار أن البطل أخذ قراره بترك الخوف والذل الذي يعيشه ويفتح ذراعه للحرية، كحرية أمواج البحر. وهذا دليل على أن البطل مؤمن بالنصر ولديه الأمل بالثورة والانتصار والتغيير نحو مستقبل أفضل، وكذلك يريد أن يشور على تلك المعاني والمضامين التي تُحد من قدرة الإنسان. فيقول في مقطع آخر من الرسالة:-

((أدركت ماذا يعني أن تضيق على الإنسان الأرض والسماء والفضاء والكون و الهواء.. بحيث لا يرى... أينما أدار وجهه... وكلما فتح عينيه.. وحتى عندما يغمضهما، سوى حجرين منحوتين برداء. كل ما فيهما ينطق بالقبح والغباء والبلادة... ولا يسمع سوى اسميهما.. يترددان على كل لسان... تلو كهما كل شفة... ويترهما كل فم... آه... ما أشد قسوة ذلك ما أروع آه...)).⁽²⁾

صور نفسيته التي كانت تشعر بالضيق الشديد ولا تجد أي مكان لترتاح فيه فلا تشعر في الأرض والسماء بأنها حرة طليقة. ونصل إلى أن كل ما فعله بطل القصة كانت الفكرة الحرية والثورة، وأراد أن يتخلص من خوفه ورعبه من هذه الفكرة، وأراد أن ينه أهل مكة أنهم يعيشون في دائرة مغلقة لا سبيل للخروج منها إلا بالثورة، وعدم الخوف والاستسلام، بل عليهم أن يتكاتفوا ويقفوا جميعهم ويدؤوا من الخطوة الأولى على الطريق الصحيح.

إلا أن النهاية كانت بصورة مأساوية إذ لم يستجب أحد لنداء الحرّ وصديقه 'سلمان'، لأنهم كانوا غارقين في الصمت والخوف والجبن. إلا صديقه 'سلمان' الذي استمر في البحث عن صديقه حتى اللحظة الأخيرة، ففي حوار مع أبو هند صاحب الخمارة الذي رأى الحرّ، وهو يشرب عنده الخمر حتى يسكر وينسى حاله وهمومه:-

(1) قصة اللات والمزمن من مجموعة أعمال القصصية/ المجلد الأول، 156.

(2) م. ن، 158.



((أبو هند: إذا كان سكره في المرة الأولى شفيفاً له.. فما شفيفه في المرة الثانية... وهو لم يحتس بعده قطرة واحدة:

وضرب كفاً... بكف... وهو يقول:

أبو هند: خسارة فادحة أن يذهب رجل مثل الحر.. إلى التهلكة بقدميه.. ضحية فعل صبياني.. طائش... اللات والعزى....

سلمان أبو يوسف الفهدي: أمسك لسانك عن الأساءة إلى الرجل.. وإلى فعلته الرائدة.. وغادره.. بسرعة... متوجهاً إلى حيث يقع الحر.. لعله يستطيع لقاءه بينما أضاف أبو هند:

مجنون... واللات والعزى... أنت أيضاً.. مجنون.. لا تقل عنه جنوناً وحقاً)).⁽¹⁾

انتهى سؤال سلمان لـ أبو هند، لأنه مثل البقية أقسم على أن الحر فعل أمراً لا مبرر له ودافع سلمان عن صديقه الحرّ وعما فعله من موقف فيه الشجاعة، فهو يكون بهذا رائداً في اتخاذ موقف مثل هذا الموقف فترك أبو هند ورحل إلى حيث يوجد فيه الصديق ليسأله في موقفه وآرائه إلا أنهم واجهوه بالتهمة نفسها فعابروه بالجنون. إذن ليس هناك أي اختلاف بينهما في تفكيرهما، لأن ما يقولانه ويؤمنان به ليس إلا مجرد حافة بنظرهم.

الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

مدخل :

المبحث الأول : الصور البلاغية :-

أولاً : الصورة التشبيهية

ثانياً : الصورة الاستعارية

المبحث الثاني : التناس :-

أولاً : التناس مع القرآن الكريم

ثانياً : التناس مع خطبة الرسول عليه الصلاة والسلام

ثالثاً : التناس مع الأمثال والعكم



الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

مدخل:

إن الإشكالية الموجودة في لغة الحوار وكتابته باللغة الفصحى أو العامية إشكالية موجودة منذ زمن بعيد، وإلى يومنا هذا لم تحل بصورة نهائية. انقسم النقاد والكتاب سواء أكانوا مسرحيين أم روائيين أم قصصيين حول كتابة حواراتهم باللغة الفصحى أم العامية. منهم من يؤيد فكرة الكتابة باللغة الفصحى لأنها هي لغة الأدب، ومنهم من يؤيد الكتابة باللغة العامية لقربها من الواقع، ومن المحيط الذي يستتبط منه الكاتب مفرداته وشخصياته. لكن كتابة لغة الحوار بالعامية لا تعني واقعيته، كما قال نجيب محفوظ: «ليست الواقعية صورة لما يقع، ولكن لما يُحتمل وقوعه. فالشخص في الحياة ليس هو حقيقياً في الرواية، وكذلك الحادثة والمكان والزمان»⁽¹⁾ وبما أن بعض الكتاب يعمدون إلى استخدام اللغة العامية في كتابة حواراتهم، لأنهم يرون قرب اللغة العامية ومفرداتها من الواقع الذي تعيش فيه الشخصيات. كما يفصل «كتاب القصة القصيرة من أعضاء المدرسة الحديثة يكتبون حوار قصصهم باللغة العامية المعبرة عن الشخصية فيمن حوارها عن طبقتها وجنسها وأفق تفكيرها»⁽²⁾.

أما ما يسمى اللغة الوسطى أو اللغة الثالثة فهي اللغة التي أثارها توفيق الحكيم، و لاسيما في التأليف المسرحي في الأدب الحديث. لأنه رأى أن استخدام اللغة الفصحى في المسرحية، يكون مقبولاً في القراءة. أما عند التمثيل على خشبة المسرح علينا تحويلها إلى اللغة التي ينطقها الأشخاص في الحياة، أما بالنسبة لاستخدام العامية فتكون غير مفهومة

(1) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، 49.

(2) تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النجاج، 352.



ولا تنسجم مع كل زمان ومكان لتعددتها وتنوعها بحسب الأقطار والأماكن المختلفة. من أجل هذا يلجأ الكتاب إلى ابتكار لغة أخرى سماها باللغة الثالثة، وهي لغة لا تعارض تواعد الفصحى، وفي الوقت نفسه يمكن أن ينطقها الأشخاص وبذلك تكون لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر. واعتماداً على ذلك كتب مسرحيته الصفقة سنة 1956¹ بهذه اللغة لتكون حلاً لمشكلة الإزدواج اللغوي، لأنه يعتبر هذه اللغة فصيحة وعامية في الوقت ذاته.⁽¹⁾

أما فيما يتعلق بلغة الحوار عند كاتبنا محيي الدين زنكنة فهو يكتب حوار قصصه القصيرة باللغة الفصيحة المبسطة التي يفهمها أغلب القراء من مختلف طبقات المجتمع، واستخدامه للعامية قليل جداً، لا يتعدى إلى أكثر من لفظتين أو ثلاثة ألفاظ في جملة طويلة، مثلما وجدناه في قصة الحرمان أو قصة الطفولة المملوغة وإن تناول هذه اللغة ربما يعود إلى كونه ((يختار جملته الفئات الوسطية المثقفة، والتي تتكلم غالباً الفصحى طريقةً للتعبير اليومي)).⁽²⁾ لذلك فهو حاول أن يصل بأفكاره إلى جميع طبقات المجتمع. أو ربما اختار ((اللغة الوسطى، لغة المحكي الفصيح كي يتجنب السقوط في العامية أو الفصحى المشددة التعابير)).⁽³⁾ إلا أن اختياره لهذه اللغة لا يقلل من قيمته ككاتب أدبي مُبدع ومتمكن من لفته، أو لعدم معرفته باللغة العامية أو الفصحى بل اختار هذه اللغة كان من أجل توسع خارطة الكتابة والاتساع لديه كي يصل بها إلى مختلف المستويات والطبقات والفئات ليكون نتاجه شاملاً.

أما ما يخص الصورة في لغة الحوار لدى القاص فهو يستخدمها من خلال الصورة البلاغية من التشبيه والاستعارة والكتابة. لأن الصورة ((تشكل التقنية الكتابية الأكثر

(1) ينظر: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، توفيق موسى اللوح، 231-232.

(2) بناء الجملة الفنية في مسرحية محيي الدين زنكنة، ياسين النصير، ملحق المدى، عدد: 1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010، 9.

(3) بناء الجملة الفنية في مسرحيات محيي الدين زنكنة، ياسين النصير، 9.



إيحاء)).⁽¹⁾ كما أن مفهوم الصورة في القديم يختلف عن مفهومها الحديث وأهتم الشعراء بالصورة في القديم بالدرجة الأولى لأن الصورة ((هي العنصر الجوهرية في لغة الشعر))⁽²⁾ لكي يعبروا من خلالها عن تجاربهم الذاتية ومشاعرهم وعواطفهم. وباعتبار أن الصورة ((في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق يياني خاص ليحبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة)).⁽³⁾ لذلك تعبر الصورة عن ((طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدته في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير)).⁽⁴⁾

أما الصورة في مفهومها الحديث فإنها ((في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات))⁽⁵⁾، أي يستطيع الكاتب من خلال الألفاظ والمفردات أن يخلق لنا الصورة الفنية الأدبية المعبرة عن المشاعر والأحاسيس التي يريد إيصالها إلى المتلقي، لأن ((قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية))⁽⁶⁾ استخدم القاص الصور التشبيهية والاستعارية من أجل إيصال المعنى، سواء أكان متعلقاً بتجربة الكاتب وعاطفته وشعوره أو علاقته بما هو موجود في اللاوعي. كما أن القصيدة القصيرة ((تشحن لغتها من نظام الصورة الشعرية لكي تأخذ منها اسمها مضيئة إياه إلى

(1) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف عوف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009، 14-15.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، 311.

(3) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990، 10.

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3،

لبنان، 1992، 323.

(5) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ت: مجموعة من المؤلفين، مراجعة: عناد غزوان، مؤسسة

الخليج للطباعة والنشر، بغداد، 1982، 21.

(6) م. ن، 44.



عناصرها والأدوات التي يتحقق بها هذا هي: الصوت، الكلمة، ترتيب الكلمات، المحسنات البديعية، المجازات، والتشبيهات⁽¹⁾

نبدأ بالتشبيه الذي حظى بقسم كبير في حوار القصص القصيرة لدى القاص، والتشبيه هو ((علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لأتحداهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال... وإن التشبيه قد يكون في الهيئة، وقد يكون في المعنى، وإنه قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة))⁽²⁾. تناول الكاتب أنواعاً متعددة من الصور التشبيهية: منها التشبيه المجلد والتشبيه التمثيلي عن طريق أداتكاف وكان للتعبير عن مشاعر وأفكار الشخصيات القصصية من خلال الحوار. أما الاستعارة فقد استخدمها القاص من خلال إعطاء الفعل والحركة لعناصر الطبيعة، مثل الليل في تشخيصه ككائن انساني وإيضاً تشخيص الاحاسيس والشعور والصفات مثل الكآبة، الحسد، الظلام ويشخص هذه المفردات أمامنا على شكل كائنات له القدرة على الفعل والحركة. لأن الاستعارة هي ((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ونحجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه ونحرره عليه))⁽³⁾.

ومن الأساليب الفنية الأخرى التي استخدمها القاص في الحوار أسلوب 'التناص' عرفت 'جوليا كرسيفا' التناص عندما تكلمت عن تشكيل رواية 'جيهان دوسانتري' واعتبرته تجميعاً لمجموعة من الحكايات والرسائل العلمية ومراسلات السفر.⁽⁴⁾ أو ((هي

(1) جماليات الشعر-المسرح-السينما في نماذج من القصيدة العراقية، حمد محمود الدوخى، 19-20.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، 172.

(3) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبدالقاهر الجرجاني، ط3، دار المعرفة، لبنان، 2001، 60.



حكايات تنبئي كخطاب تأريخي أو كفسيفساء لامتجانسة من النصوص⁽¹⁾ بمعنى أن النصوص تتفاعل فيما بينها⁽²⁾ (والنص عندها تشكيلة فسيفسائية أما متصلة أو متحولة وتنقل النص من نظام دلالي قديم إلى نظام دلالي جديد)⁽³⁾، إذن التناص يعني تداخل النصوص يتعلق بثقافة الكاتب أو المبدع في خلق نص جديد لما تحمل ذاكرته من مخزون ثقافي عميق وحفظه في الذاكرة خلال عملية القراءة الطويلة منذ لحظة إدراك الموهبة ورغبة الكاتب في بداية تجربته في كتابة النصوص الأدبية. وتداخل النصوص يتعلق بنصوص التاريخ والدين، أو نصوص الحكاية في جانبها الشعبي، أو الأسطوري وهذا التداخل يأتي منسجماً مع النص الأصلي ومُتلاهماً مع السياق القصصي، ويؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً، أو كليهما معاً.⁽⁴⁾

وكما قال يوري لوتمان: ((أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلاً إنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة))⁽⁵⁾ وقد تكون هذه النصوص المختلفة، مع النص الجديد المنتج من قبل القاص عائدة إلى نصوص قديمة أو حديثة أو معاصرة معه، وينتج منها النص الجديد ليدل على معانٍ وأفكار جديدة، غير الذي كانت تدل عليه النصوص المشاركة في إنتاج النص الجديد. لقد استخدم القاص في الحوار التناص في الحوار مع نصوص دينية، ونصوص تمثل التاريخ والتراث الشعبي من الأمثال والحكم.

(1) ينظر: علم النص، جوليا كرسيفا، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1997، 26.

(2) م. 26.

(3) نقلاً عن: التجريب في القصة المراقبة القصيرة، حسين عيال عبد علي، 77.

(4) ينظر: م. 82.



المبحث الأول

الصور البلاغية

أولاً: الصور التشبيهية:

استخدم القاص تسميحي الدين زينة الصور التشبيهية من خلال الحوار الموجود في داخل نصوصه القصصية بصورة مختلفة ومتنوعة، وذلك لكي تخدم النص بصورة فنية جميلة، ولتدل على معانٍ ومفاهيم يقصد من ورائها إلى إيصال المعاني بصورة مفهومة وواضحة، في إطار صورة فنية واضحة، بذلك يعمق معنى الحوار في داخل القصة أيضاً.

ففي قصة أنا الليل في حوار داخلي للبطل شبه إحدى الحماتين بالعروس، وذلك حين أردنا التحدث معه لتعرف لماذا يشعر بالحزن الشديد، ولماذا هو وحيد؟ وما هو السبب وراء حزنه. فوصف الحماتين في هذه الصورة كما يأتي:-

((البطل: وإذا بها حمامة سوداء... يفوق سوادها سواد القطران، أما الأخرى فكانت كأنها العروس.. ليلة زفافها)).⁽¹⁾

شبه الحمامة في شدة سوادها بالقطران في قتامة لونها الذي أغمق من السواد العادي، والقطران: سيال دهني يتخذ من بعض الأشجار كالصنوبر والأرز⁽²⁾. أو هو خليط من السوائل العضوية عالية اللزوجة لونها أسود، وهو ما يتبقى في قاع برج تقطير النفط، وكان يستخدم في عملية رصف الطرق، ويحتوي على الكثير من المعادن والعناصر القاتلة السامة.⁽³⁾

(1) قصة أنا الليل من مجموعة البواكير، 51.

(2) ينظر: المنجد: مادة: (قطر).

(3) ينظر: إنترنت: 2012-7-3، www.ar.wikipedia.org



أما الأخرى- الحمامة البيضاء- فشبهها بالعروس عن طريق استخدام أداة التشبيه كان في جماعها وبياضها الناصع المشع كالضوء فهي مثل العروس التي ترتدي فستان العرس الأبيض الناصع المضيء، وهذا دلالة على العفة والطهارة والبراءة أيضاً. وتمثل هذه الحمامة في القصة جانب النور والخير ضد الظلم والشر والظلام أي، تمثل قوة الصراع بين الخير والشر، النور والظلام.

ومن الصور التشبيهية الأخرى في الحوار قصة الليل والمطر؛ حيث استخدم القاص صورة تشبيهية في الحوار الذي دار بين شخصية زوجة الأخ وشخصية عبدالله، وهو بطل القصة عندما كان يعاني صراعاً داخلياً عميقاً مع نفسه، لأنه لم يكن يريد البقاء مع زوجة أخيه، لأنه كان خائفاً من أن يرتكب ذنباً وخطيئة، ويقوم بخيانة أخيه الذي وثق به وأبقاه في بيته، إلا أن زوجة الأخ كانت سيئة السلوك والأخلاق تقوم بإغواء الرجال وتراودهم عن أنفسهم. إلا أن عبدالله يواجه زوجة الأخ، لأن سقوط المطر بغزارة شديدة في تلك الليلة جعلهما جعلهما يتقابلان ليقوما بمعالجة تلك المياه المتدفقة إلى البيت حتى وصل إلى سقوط سقف البيت. وفي حوار زوجة الأخ حين نهبت عبدالله قالت الزوجة:-
(زوجة الأخ: والسقف يسقط، الماء كرشاش مستمر)).⁽¹⁾

لقد شبهت الزوجة حبات المطر الخفيفة، وسقوطها بشكل مستمر بالرشاش، المشبه هو الماء والأداة الكاف، والمشبّه به الرشاش، ووجه الشبه محذوف، وهذا يدل على أن القاص التشبيه المجمل، ذلك لأن وجه الشبه محذوف، ويدرك هذا من خلال الحوار. وهو دلالة على سرعة سقوط ماء المطر بصورة سريعة ومستمرة دون انقطاع، مثل الذي يَرش الماء بيده دون توقف وبسرعة فائقة.

وفي حوار آخر دار بينهما، طلبت منه زوجة الأخ أن يصعد إلى السقف ليجد حلاً للثقب الموجود في السقف ويصلحه وقالت:-

(1) قصة الليل والمطر من مجموعة البواكير، 132.

((زوجة الأخ: اصعد لعلك تجد الثقب.. لقد غدا السقف كالغريال..))⁽¹⁾
استخدم القاص على لسان 'زوجة الأخ' صورة تشبيهية أخرى، هي تشبيه 'السقف' وهو المشبه عن طريق الأداة 'كاف' بـ'الغريال' الذي هو المشبه به، ولكن وجه الشبه يدرك من خلال فهم الحوار -أي أن السقف أصبح أسوداً- وأصبحت ثقوب السقف تكبر وتفتح بصورة أسرع نتيجة سقوط المطر بغزارة، وكان السقف، قد أصبح غريباً، ينزل الماء ومن جميع جهاته، لذلك سوف يسقط بصورة مفاجئة عليهما.

إن هذا التشبيه من التشبيه المجلد أيضاً لأن وجه الشبه محذوف فيه. وفيه دلالة على أن الثقب الذي في السقف وُجد نتيجة سقوط المطر بصورة سريعة دون انقطاع، مثل آلة الغريال التي تستخدم لتصفية الحنطة والشعير من الشوائب أو تستخدم عزل الأشياء الدقيقة من الغليظة، أو تستخدم لنخل الدقيق وما يشابهه من الشوائب، هي آلة يدوية، وتتكون من شبكة من الأسلاك أو خيوط الألمنيوم الرقيق، ويحيط بها إما محيط خشبي أو معدني⁽²⁾، فهو يقول إن حبات المطر وسقوطه على السقف أحدث مجموعة من الثقوب في السقف، وجعلتها مثل الثقوب الموجودة في تلك الآلة.

أما في قصة 'سبب للموت سبب للحياة' فنصّور لنا القاص صورة الجلاد صاحب البدلة الصفراء في حوار داخلي للبطل عندما قال في نفسه:-

((البطل: عاود الضرب على رأسي بضراوة أشد. قال له الآخر الذي وصل لتوه في بدلة صفراء. بلون السل))⁽³⁾

لقد شبه القاص عنه وأعطاه صفة للشكل والبدلة التي يريد بها إنها بلون السل وهو في الواقع مرض خطير يقود الإنسان إلى الموت، والقاص قصد بها الدلالة على النفوس المريضة هؤلاء الجلادين وكل من يشبههم من أتباع السلطة والنظام القمعي الظالم الذي يستمتع بتعذيب الناس الأبرياء، وقتلهم وإيقاعهم داخل السجون ليجعلهم يعانون من

(1) م. ن، 132.

(2) ينظر: إنترنت: 17-7-2012 www.sonosi.maktoobblog.com

(3) قصة 'سبب للموت سبب للحياة' من مجموعة الكتابات نظم أن تكون قصصاً، 27.



عذاب نفسي وجسدي ومعنوي في آن واحد معاً. كأن لون البذلة إنعكس على وجه الجلاد الذي لبسه وأصبح من معالم وجهه الذي يعرف به لدى الناس.

وهناك دلالة أخرى، وهي أن الشخص الذي يصاب بمرض السل تظهر عليه آثار المرض فيضعف جسمه ويصبح هزئاً ولحيماً جداً حتى لا يبقى من جسمه إلا هيكله العظمي، كانه الميت، لأن الروح لا يبقى لها وجود ولا تكون له رحمة وأن هذه الصفة لصاحب البذلة مناسبة له، لأنه لم يعد إنساناً حياً بل مجرد ميت من الإحساس والعاطفة أو الشعور بهما. بل إنه يعيش فقط ليتلذذ من صور هؤلاء الناس الذين يعذبهم ويذلهم ويهينهم. إن القاص لمن بقوله هذا أصحاب تلك النفوس والملاحم، وأراد أن يعبر عن أيديولوجيته السياسية ومعارضة السلطة، والحلم بالمستقبل وتحقيق الثورة من خلال البطل، لأنه كان رمزاً للتضحية بحياته التي أدرك قيمتها في وقت متأخر وأدرك أنه يستحق أن يعطي هدية لمن يستطيع أن يواصل خطواته نحو الثورة والحرية.

استخدم القاص صورة تشبيهية أخرى ليقدم عن طريقها معاناة البطل وعذابه داخل السجن، وكيف قاموا بتعذيبه حتى وصل إلى استخدام أبشع الطرق. وظهر هذا من خلال الصورة التشبيهية عن طريق الحوار الداخلي للبطل عندما شبه الدم الذي يسيل منه نتيجة ما تعرض له من ضرب قاسٍ بالحية إذا تنزل وتنزل على رقبته وجسمه عندما قال:-

((البطل : انزلق سائل ساخن على رقبتي، وكحية دائنة أخذت تنساب بهدوء

دغدغني إنسيابه الرقيق...))⁽¹⁾

شبه البطل السائل الساخن الذي يقصد به الدم بالحية، فعندما يخرج الدم من جسم الإنسان تكون فيه نسبة الحرارة مرتفعة قليلاً، وبعد ذلك يبرد ويجمد في مكانه، فالحية وهي الطرف الثاني من أركان التشبيه عن طريق أداة الكاف، ووجه الشبه بينهما هو سخونة الدم وليوته وكيفية نزوله بهدوء مدغداً للجسم، إن وجه الشبه هو الشعور

(1) قصة سبب للموت سبب للحياة من مجموعة الكتابات تطمح أن تكون قصصاً، 28.

بالحرارة والهدوء في سيلان الدم، ولزوجته، وليوته، ورطوبته، وهو مثل الحية في صفاتها المشتركة، فلإنسان يحس بالدغدغة، حين ينزل الدم أو يمر كالحية على جسمه. في هذه الصورة صورة تشبيهية ضمنية، وهي إن هؤلاء الذين قاموا بتعذيبه كانوا مثل الحية التي لا تترك فريستها دون أن تهجم عليها هجمة قوية إلى أن ترى الدم يسيل منها. وهو مثل تلك الفريسة التي لا يستطيع أن يحمي نفسه من هؤلاء الجلادين الذين قاموا بتعذيبه لكي يحصلوا منه على المعلومات التي يريدونها. إذن صور القاص بوساطة التشبيه الضمني الحالة التي كان يعاني منها البطل والمتلقي باستطاعته تخيل هذه الصورة في ذهنه، وكيف قاموا بتعذيب البطل وماذا حصل معه نتيجة لذلك.

وصورة أخرى قدمها القاص لنا من خلال حوار داخلي للبطل عندما قال:-
((البطل: هذه المخلوقات الغريبة عن دنيا البشر. إذ كانت تكثيرة بغیضة.. وهيجاناً فظيماً: كثور إسباني متمرس في حلبات المصارعة لروح له أحدهم بوردة حمراء)).⁽¹⁾

شبه البطل هؤلاء الجلادين بثور إسباني عن طريق أداة التشبيه كإف' وجه الشبه بينهما هو ملامح الغضب والهيجان وسرعة الهجوم، مثل الثور الأسباني فهم مستعدون للمصارعة. وهو مثل رداء أحمر أو وردة حمراء ألوح بها أمام الثور فائز، وهاج، وغضب وحاول أن ينقض على فريسته.

ولمجد في هذه الصورة صورة متحركة، لأن القاص أتى بصورة تمثيلية، كأنه يمثل لنا ما حدث مع البطل، لأن وجه الشبه بين الجلادين وبين الثور أخذ من أشياء متعددة، وهي ممارسة طرق التعذيب والغضب والهيجان والتكشير، والاستعداد للهجوم كلما رأوا وردة أو أي شيء باللون الأحمر لكي يثيرهما ويفضبهما.

وتكرار هذا المشهد أو الصورة أمام الجلادين واستخدام وسائل التعذيب بأنواعها المتعددة جعلهم مثل الثور المتدرب والمتمرس على اللعبة كل يوم تحضيراً لمباراة



جديدة، لأنهم كانوا يمارسون تلك الوسائل الوحشية بصورة يومية- أي أصبح مثل التحضير للعبة جديدة تتغير فيها فقط الضحية أو الفريسة، لأن سجون النظام كانت مليئة بالثوار والمناضلين، وكلهم متساوون مع الوردة الحمراء بالنسبة للثوري داخل حلبة المصارعة.

أما في قصة حيث الناس يعيشون كالهواء استخدم القاص مجموعة كبيرة من الصور التشبيهية في حوار الشخصيات التي رمز إليهم بالأرقام، حين دار بينهم حوار عن الجبل الذي أصبح عائقاً أمامهم بمنعهم من الوصول إلى مدينتهم الفاضلة التي يحملون بها. يقول الشخص الثاني حول صورة الجبل وكيف يبدو شكله لهم :-

((الشخص الثاني: هذا هو الجبل السوار الذي تلبسه المدينة)).⁽¹⁾

شبه الجبل أو سلسلة الجبال بالسوار حذفت الأداة ووجه الشبه ، والمقصود أن الجبل أو سلسلة الجبال دائرية في صورتها، مثل السوار حول المدينة، فالمدينة مشبهة بالمرأة التي تلبس السوار للترزين، لأنه نوع من أنواع الحلّي والمجوهرات، وهنا شبه المدينة الجمالية بالمرأة الجمالية التي تضع الحلّي لتزداد جمالاً، أي إن الجبال أعطت جمالاً إضافياً للمدينة على الرغم من صعوبة الصعود عليها، إلا أنهم كانوا مجبورين على اجتيازها من أجل الوصول إلى المدينة التي يحملون بها.

وهناك صورة أخرى لمجدها في الحوار الدائر بين الشخص الأول، والشخص الثاني

حين قال :-

((الشخص الأول: يقال إن خلف الجبل مدينة جميلة، يعيش فيها الناس كالهواء.

سأله الثاني بسرعة:

الشخص الثاني: كالهواء؟ ... حقاً... أنت متأكد؟)).⁽²⁾

(1) قصة حيث الناس يعيشون كالهواء من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 20.

(2) م. ن، 48-49.



في هذه الصورة شبه القاص الناس بأهلواء بوساطة الأداة الكاف وهذه الصورة التشبيهية تشبيه مجمل، لأن وجه الشبه محذوف، ويدرك ذلك من خلال لفظة الحرية، وفي سؤال الشخص الثاني أكد القاص من خلال الحوار أن أهل تلك المدينة يعيشون كالأهل وفيه تكرار للأداة ولفظة المشبه به، وهذا دليل على وجود الحرية للناس في تلك المدينة، فهم يعيشون بحرية تامة دون قيود أو رقابة، وهؤلاء الثلاثة يريدون التخلص من مدينتهم التي يحكمها ملك ظالم وطاغ، وهو يعاقب كل من يفكر أو يحلم بالحرية. لذلك قرروا الفرار والذهاب إلى المدينة الجميلة لكي يعيشوا ويستمتعوا بحريتهم.

صورة أخرى أتى بها القاص في حوار الشخص الثاني مع الشخص الأول وخططهما للهروب مع رفيقهما، أي -الشخص الثالث- إلا أنهما كانا خائفين وحزينين، لأن لديهما عائلة تركت وراءهما، ولكن قال الشخص الثاني في الحوار:-

((ولكن... لرفيقنا زوجة.. وأولاد أيضاً... كالورود...))⁽¹⁾

شبه القاص الأولاد عن طريق استخدام الأداة كاف بالورود، وهذا تشبيه مجمل لحذف وجه الشبه، وهو الدلالة على البراءة والجمال والنقاء والصفاء، لأن الأولاد كانوا موهومين جداً. الشخص الثالث ورغم ذلك فهو كان شجاعاً ولم يكن خائفاً، بل أقدم على التضحية بهم، ويتنفس من أجل تحقيق هدفه الذي هو الحرية من أجل العائلة وكل الذين يحملون بها.

وصورة أخرى استخدمت في الحوار بين الشخص الأول والشخص الثاني:-

((الشخص الأول: دموعي.. نجوم.. دموعي... نجوم...))

اقرب منه الثاني، قلقاً عليه:

الشخص الثاني: لماذا تحرف؟ هل جنت؟

الشخص الأول: نجوم تتلألأ... في سماء سوداء....))⁽²⁾

(1) قصة حيث الناس يعيشون كالأهل من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 50.

(2) م، ن، 50.



شبه دموعه بالنجوم، وهو تشبيه بليغ لأن الأداة محذوفة مع ووجه الشبه ثم شبه أنفسهم بالنجوم أيضاً، حيث أصبحوا مثل النجوم في مكان رفيع وعال في السماء يتمتعون بالضوء والبرق في سماء سوداء، كلها حزن وتشاؤم في سماء مدينتهم الحالية، وكأنهم أصبحوا بريق أمل ولجوماً لأهل مدينتهم، لكي يصبحوا أحراراً فيها ويتمتعون بحريتهم في مدينتهم.

أما في قصة القوقعة فاستخدام الصور التشبيهية في حوار بين الشخصيات يدل على حالة البطل ألعم إبراهيم في حديث عما فعله مع ابن الأغا حسن وكيف يشعر بالخوف والندم لما أقدم عليه من أعمال إجرامية، وقتل أناس أبرياء من أجل خدمة الأغا في ذلك الوقت، وندمه عما فعله لسفك دم أناس أبرياء، وهروبه للسبب نفسه من قريته التي تقع قرب الحدود التركية.

إنه الآن في مهمة من قبل الأغا فعليه إيصال حسن إلى قرية كاريزة إلا أنه طوال طريق السفر كان حسن يشعر بالخوف، وفي نفسه السؤال الذي يحيره هل إنهم سيصلون إلى القرية بسلامة دون أن يعترض طريقهم أحد أو شيء، وكان حسن يسأله بصورة شبه مستمرة هل هو يشعر بالخوف مثله؟ ولكن كانت أجوبة ألعم إبراهيم قصيرة وغير كافية لحسن لكي يطمئن ويحول قلقه، لأن الأجوبة كانت قصيرة وموجزة لذلك شبه حسن تلك الأجوبة من خلال الحوار بالسكين الحاد من خلال صورة تشبيهية بوساطة الكاف، حين عندما قال حسن:-

((حسن: وأنت عمي إبراهيم؟ ألسنت خائفاً؟ ألا تشعر بالخوف أبداً؟ هـ...))

هل... أ... أ... ألا تحفل بالموت... ألا تفكر بالنجاة..

ألعم إبراهيم: ... سيان!

حسن: آخ... أجوبته القصيرة الحادة كالسكين...))⁽¹⁾

(1) قصة القوقعة، من مجموعة الجبل والسهل، 138.



شبه الأجوبة بالسكينة وهو المشبه به عن طريق أداة الشبيه الكاف ووجه الشبه هو الحدة والقوة والسرعة لذلك فهو لا يفهم منها شيئاً، بل هذه الاجوبة زادت من قلقه، وجعلته يشعر بالخوف والوحدة بصورة عميقة جداً بحيث لا يمكن التخلص منها.

وفي حوار داخلي أورد القاص صورة تشبيهية أخرى من خلال تصورات 'حسن' تجاه 'العم إبراهيم' وشخصيته الجديدة التي تغيرت بصورة مفاجئة بالنسبة له، لأنه كان شخصاً يستطيع الوثوق به والاعتماد عليه، وكان يحبه أكثر من أبيه، لكنه لم يفهم لماذا كان 'العم إبراهيم' يلزم الصمت طوال طريقهما إلى قرية 'كاريزه'، لأن صمت 'العم إبراهيم' كان دليلاً على أنه كان يفكر بكل ما ارتكبه من جرائم بحق الآخرين وإن جزاء تلك الجرائم سيكون القتل يوماً ما على يد أحد ما أيضاً. واعترف بأنه يستحق تلك النهاية. لذلك أصبح 'حسن' يهابه ويخاف منه كثيراً، وقال في نفسه:-

((حسن: سينقض عليّ كالذئب)).⁽¹⁾

شبه القاص 'العم إبراهيم' عن طريق استخدام أداة الكاف بالذئب، ووجه الشبه هو عدم الأمان والغدر أن 'العم إبراهيم' أصبح في نظر 'حسن' مثل الذئب الذي لا أمان له، لذلك فهو معرض للخطر في كل لحظة يمضيها معه، ومن الممكن أن يفترسه ويهجم عليه مثل الذئب الذي ليس له أمان ولا يمكن التنبؤ بأفعاله وسلوكه، لأنه تغير ولم يعد ذلك الشخص الذي كان يعرفه. وهذا جعله أكثر قلقاً وخوفاً من هذا الشخص الذي لا يهاب أحداً ولا يخاف من أي شيء حتى من الموت نفسه.

ثانياً: الصور الاستعارية :-

فضلاً على الصور التشبيهية المتعددة التي استخدمها القاص استخدم القاص الصورة الاستعارية من الاستعارة التصريحية والمكنية أيضاً. لأن الكاتب يستطيع من خلال الصورة أن يعبر عن مشاعره الذاتية وإحساساته وتجربته الفنية والأدبية، لأن

(1) قصة القوقعة، من مجموعة أجيال والسهل، 14.

((الاستعارة والتشبيه هما من أهم ما يخلقان علاقات غير مألوفة، ويتتجان الصور الشعرية)).⁽¹⁾

ففي قصة أنا الليل استخدم الكاتب صورة استعارية جميلة من خلال الحوار الداخلي للبطل حين كان يناجي نفسه قال:-

((البطل: مزق خيمة سكوني صوت لا أعرف كنهه)).⁽²⁾

من خلال الاستعارة جعل القاص الصوت شيئاً بآلة السكين حيث تتمتع بقدرة على تمزيق ذلك السكون الذي أصبح كخيمة للبطل، وحذف المشبه به وأبقى لفظة تدل عليه وهي 'مزق' على سبيل الاستعارة المكنية، لأن ((التشبيه كالأصل في الاستعارة)).⁽³⁾ وفي صورة أخرى من الاستعارة المكنية صور القاص مشاعر البطل وحزنه العميق في حوار مع الليل عندما قال له الليل:-

((الليل: بل لك هموم تخر الجبال تحتها صريعة)).⁽⁴⁾

استخدم القاص هذه الصورة ليعبر بها عن الألم الذي يشعر به البطل نتيجة فراقه عن حبيبته زهرة لأنها تركته وتزوجت من شخص آخر غني، وأن غناه أفسد عائلتها كي لا يزوجوا بتتهم من شخص تحبه، لذلك اضطرت زهرة لترك حبها. وهذا أدى إلى خلق حزن عميق إلى درجة أن الجبال رغم صلابتها وقوتها لا يمكن أن تتحمله وإن الليل يحاول أن يخفف عن البطل من خلال اعتراف البطل له بكل ما شعر به، لأنه لن يستطيع حمله لو بقي على حاله هذا. لذلك حاول القاص من خلال الصورة أن يصور مدى حزن ومعاناة وألم البطل وعمق ما شعر به وتصوير الحالة النفسية للبطل وما يعانيه داخلياً.

(1) نقلاً عن: البني الشعرية في مسرحيات عيسى الدين زنكنة، باؤةدين كريم مولود، 193.

(2) قصة أنا الليل من مجموعة البواكير، 46.

(3) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، 31.

(4) قصة أنا الليل من مجموعة البواكير، 47.

وفي صورة أخرى عندما سخر البطل من الليل في حوار مع نفسه قال:-

((البطل: فكيف إذن تخفي تلك الجرائم الكبيرة وتبتلع صرخات البؤساء)).⁽¹⁾

صور القاص من خلال الصورة الاستعارية حالة البطل وشعوره تجاه الليل بأنه يخفي كل شيء في سواده، ويتستر على القبايح الموجودة في العالم كلها، فشبه صرخات البؤساء بشيء يؤكل ويتلع، وشبهه بكائن له القدرة على ابتلاع كل من يعترض طريقه، ولا يعطي أية فرصة للبائسين أن يطلقوا صرختهم وينطلقوا بكل حرية للدفاع عن أنفسهم والتنفيس عن ألمهم وحزنهم. فحذف المشبه به وأبقى لفظة تدل عليه وهي الأبتلاع وهي صفة لكائن حيواني مفترس وخطير يقتل فريسته ويتلعها وهذه الصورة من الاستعارة المكنية.

وفي حوار الحماتين مع بعضهما عندما كانتا تتناقشان حول حال البطل وما يشعر به من حزن ووحدة، قالت إحدهما:-

((وهل يلتمس الوحدة غير الذي اخترقت فؤاده أسهم الحزن، ومزقت أحشاء الكآبة الحرساء...؟)).⁽²⁾

شبه حالة حزن البطل وكآبته بأكلة أو سكينة ممزقة به أحشاءه ويقطعه، لأن هذا الحزن يأكله من الداخل ويمزقه، على سبيل الاستعارة المكنية حيث المشبه به محذوف. وفي قصة تميلة في الظلام، صور لنا القاص من خلال الاستعارة التصريحية خوف أحمد على حبيبته سلوى عندما قال في حوار لها:-

((أحمد: علينا أن نفرق قبل أن ترانا تلك الذئاب البشرية)).⁽³⁾

لقد استعارة القاص عن الناس الذين لا يتمتعون بنفوس طيبة، وروح صادقة بالذئاب، أو بالأحرى الإنسان الذي يتمتع بصفات حيوانية فهو مثل الذئب، أو أنهم مثل الذئاب، لأنهم في قرارة أنفسهم أشرار وجبولون على الأذى. وأن أحمد يحذر

(1) م. ن، 48.

(2) ن، 50.

(3) قصة تميلة في الظلام من مجموعة البواكير، 61.



حيثته سلوى من هؤلاء الذين ينوون إيذاءهم، ويحاولون أن يفرقوا بينهما مثل صديقتهم المقربة ماري التي كانت سبباً في انفصالهما وسبب شعورهما بالحزن والألم، لأن جبهما الطاهر والجميل انتهى ولم يعد له وجود ولم يبق لهما سوى الحزن والألم.

وشبه الذئب ألبشر وهو المشبه به دون أن يقول بصورة صريحة ومباشرة عن خيانة الصديق ويقول إن المظاهر والوجه الأدمى لا يعني الطيبة والوفاء والمحبة، بل إن داخل الإنسان ونفسه هو الأساس. لذلك على الإنسان أن لا يكون مثل الذئب الذي ينتظر اللحظة المناسبة للخيانة والغدر لكي ينقض على هدفه وكيف يستخدم وسائل المكر والخداع.

وفي قصة هدية لسعادة الباشا وهي من قصص المجموعة نفسها نجد الصورة الاستعارية عندما قال البطل السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى في حوار مع نفسه:-
(السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى: المدينة قتلت كل الطيور).⁽¹⁾

فالمدينة أصبحت جافة وقاسية وبلا رحمة، لأنها مزدهمة بالناس، ولم يعد فيها الهواء المنعش للتنفس، وفقدت ملامحها الجميلة، وتلوثت بيئتها، ولم تعد الطيور تحبذ المدينة لبناء أعشاشها فيها. بل إن الريف هو المكان المناسب للطيور، حيث الهواء العليل وفي أحضان الطبيعة والخضرة والمياه التي تعطي الحياة، وهذا فضلاً على بساطة الحياة والعيش في الريف، حيث سكان الريف يفكرون دون قيود ولا يحتاج الإنسان إلى أن يكون شخصاً آخر ولا يكون نفسه - أي ذاته - لكن المدينة مختلفة، لأن الحياة معقدة والمصالح متعددة، ومقاربة الناس ذوي السلطة والنفوذ أصبحت من أولويات أهلها، كما فعل بطل القصة من خلال شرائه ألببل لصديقه الذي أصبح وزيراً ولكن هذا الشخص لم يعد ذلك الشخص الذي عرفه، حتى لم يسمح للبطل بمقابلته بحجة أنه مشغول، وليس لديه وقت له ولطييره البري، لأنه لم يعد يريد هذا النوع من الطيور، بل كان يريد طيوراً ذات

(1) قصة هدية لسعادة الباشا من مجموعة البواكير: 150.



قيمة -أي باهظة الثمن- ومن بلاد أجنبية. ولم يصرح القاص بهذا الأمر بل عن طريق الاستعارة المكنية صور لنا قتل المدينة للطيور.

وفي صورة أخرى نجد بطل القصة اسمه السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى وهو موظف عادي في الحكومة يسمع خيراً بأن صديقاً له أصبح وزيراً، وهو أراد أن يزوره ويهتته بهذه المناسبة ويقدم له هدية تليق بمقام سيادة الوزير في زيارة خاصة يريد القيام بها إلا أنه يواجه صعوبة في الزيارة. ويقول في حوار داخلي:-

((السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى: نعم فالحسد يأكل قلوبهم، ويعمي عيونهم، ويخرس ألسنتهم)).⁽¹⁾

شبه القاص الحسد بخيوان مفترس، الذي يهاجم القلب والعين واللسان فيأكل القلب، ويقتلع العيون، ويتلع اللسان، وأعطى الحسد صفات حيوانية ووحشية وهو المشبه، وحذف المشبه به وهو الوحش وأبقى لازماً من لوازم المشبه به الذي هو الحيوان أو الوحش ليدل عليه من خلال أفعال يأكل، ويعمي، ويخرس في صورة الاستعارة المكنية. وذلك لأن الاستعارة ((تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)).⁽²⁾ ولأن السيد عبدالكريم كانت في داخله رغبة قوية في أن يعرف الناس سبب ذهابه إلى الوزير وحمله هذا ألبيل معه، لكي يعرف الجميع أن له صديقاً أصبح وزيراً، وتجمعهما علاقة صداقة قوية، إلا أن أحداً لم يبال به ويعلاقه تلك ففسر هذا الأمر بأنه الحسد لاغير منهم يشعرون به تجاهه.

أما في قصة سبب للموت سبب للحياة صورة استعارية أخرى استخدمها القاص وهي عبارة عن الاستعارة التصريحية لأن المشبه محذوف. وذلك في حوار البطل مع الجلادين عندما قال لهم مرة بصوت خافت في داخله :-

(1) قصة هدية لسعادة الباشا من مجموعة البواكير، 144.

(2) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، 42.



((البطل: أنتم وحوش)).⁽¹⁾

لقد كرر القاص هذه الصورة من الاستعارة لتأكيد القاص على معاناة البطل، وفي الأولى كانت بصوت غير مسموع لكن بعد ذلك تحول إلى صوت عالٍ، لأنه لم يعد خائفاً منهم بعد كل ما فعلوه به من إهانة وضرب وظلم. وهذا دليل على قسوتهم وخبثهم ودنائهم، صحيح أنهم في صورة الانسان جسماً وشكلاً، ولكن عقولهم وتفكيرهم مثل الوحش الجائع الذي لا يعرف الرحمة ولا الشفقة، لأنهم يريدون الحصول على مبتغاهم بأي وسيلة كانت. لذلك فهم وحوش بأقنعة آدمية وضعوها على وجوههم، ولكنهم في حقيقة الأمر وحوش. وأصبح القتل مهتهم فهم متمرسون في الهجوم مثل الثور، حين يرون دماء الضحايا وهذه الدماء التي تشبه الورود الحمراء، وهذه الدماء تزيدهم غضباً وحقداً وهيجاناً.

و صورة استعارية أخرى في حوار بطل القصة مع نفسه عندما كان يفكر بأمور كثيرة، وهو تحت رحمة الجلادين يعذبونه ويسألونه عن مكان القائد فقال:-
((البطل: فقد كانت لدي أسئلة كثيرة تعلقني حول هذا الوضع الذي يكاد الظلام يخنق كل بصيص نور فيه)).⁽²⁾

هذه الصورة الاستعارية تمثل مدى الحزن الذي سيطر على البطل، لأنه شبه الظلام بالإنسان الظالم أو الجلاذ الذي له القدرة على أن يضع يديه في رقبتة، بلا رحمة فيخنقه حتى الموت لذلك أصبح مسروراً، أمام حبه صديق أي نور. والصديق من صور هو الأمل مرة أخرى في لقاء القائد أو الصديق الذي يحارب الظلم والشر، فذكر لفظة 'يخنق' لتدل على فعل يقوم به الإنسان الشرير أو حيوان مفترس. وهذه صورة للاستعارة المكنية، لأن المشبه به محذوف وذكر شيء من لوازمه.

(1) قصة سبب للموت سبب للحياة من مجموعة الكتابات تطمح أن تكون قصصاً، 29.

(2) قصة سبب للموت سبب للحياة من مجموعة الكتابات تطمح أن تكون قصصاً، 30.



وفي صورة أخرى رمز القاص من خلالها إلى مدى قسوة الإنسان عندما يفقد نفسه ويخدم نظاماً وسلطة كلها شر وظلم، الذي يعمل من أجل إخماد الثورة والحرية في عيون أبناء الشعب. و صور ذلك عن طريق حوار البطل مع أحد الجلادين وقال له أ الجلاد في حوارهما :-

((الجلاد: سأقتلك

البطل: أدري

الجلاد: وكيف تدري؟

البطل : من عينيك.

الجلاد: ماذا في عيني.

البطل: يُحيرتا دم... وجثث))⁽¹⁾

لم يقل البطل بصورة مباشرة بأن الجلاد قاتل، بل صور لنا عيون الجلاد وتشبيهاً بـمحيرتا الدم والجثث، وهما يدلان على قتل الكثيرين من الناس الأبرياء الذين وقعوا ضحايا النظام وظلمه وإذلاله، حيث صنعوا من الدم بحيرة وجعلوا من بياض العين أحمر نتيجة ما رآته العين من عمليات القتل أمامها، وباتت العين تفضح صاحبها وتنقل إلى الآخر صور غير محسوبة وغير متوقعة مما يفكر به، لذلك عرف البطل من نظرة عين الجلاد أن مصيره سيكون مثل كل هؤلاء الذين ضحوا بدمائهم من أجل حرية الوطن.



المبحث الثاني

التناص

إن النص الأدبي في أي جنس تشارك في تكوينه العديد من المرجعيات والنصوص القديمة والحديثة والمعاصرة سواء من الدين، أم الفلسفة، أم الشعر، والأدب بالإضافة إلى تجربة الأديب ذاته الذي يخلق لنا نتيجة لكل ذلك نصاً جديداً فيه روح الأشياء التي ذكرناها جميعاً. لذلك نجد أن القاص نحيي الدين زنكنة تأثر في نصوصه القصصية بنصوص أخرى أيضاً، سواء كانت نصوصاً أدبية، أم دينية، أم تاريخية وغيرها من النصوص.

كان الكاتب نحيي الدين زنكنة على اطلاع واسع وقراءات أدبية عالية ومحلية واسعة، ومعرفة، وله اطلاع عميق على القرآن الكريم، وسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وكان يعرف الكثير من الأقوال والأمثال والحكم، والتناص الاقتباسي إذ يكون في النص ما يدل على معنى جديداً وهذا النوع من الاقتباس لجده في قصصه القصيرة لاسيما في الحوار الموجود داخل القصص. واستخدم التناص مع النص التاريخي والديني ولأدبي ليخدم بهما النص الجديد فنياً وتكون الفكرة منسجمة مع السياق والمعنى العام للقصّة.⁽¹⁾

إن التناص الموجود في حوارات قصص زنكنة القصيرة على ثلاثة أقسام: أولاً: التناص مع القرآن الكريم، ثانياً: التناص مع خطبة الرسول صلى الله عليه وآله: التناص مع الأمثال والحكم. إلا أن نصوصه القصصية مليئة بأنواع شتى من التناصات سواء كانت دينية، أم أدبية إلا أننا نتطرق إلى ما هو موجود داخل النصوص الحوارية فقط.

(1) ينظر: التجريب في القصّة المراقبة القصيرة، حسين عيال عبد علي، 80.

أولاً: التنصيص مع القرآن الكريم:-

في قصة الليل والمطر نجد في حوار داخلي لبطل القصة إقتبس القاص على لسان البطل من القرآن الكريم هذه الآية الكرمة في قوله تعالى:-

﴿ فَلَمَّا دَعَا فَصَيَّهُ قَدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ۝ ⁽¹⁾

إن دلالة الآية الكرمة تدل على ((أَنْ مِنْ كَيْدِكُنَّ)) من حيلتكُن والخطاب لها ولأمثالها أو سائر النساء. "إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ" فإن كيد النساء اللطيف وأعلق بالقلب وأشد تأثيراً في النفس، ولأنهن يواجهن به الرجال والشیطان يوسوس به مسارقة)).⁽²⁾، ويظهر ذلك في الحوار الداخلي للبطل 'عبد الله' عندما قال في ذهنه:-

((عبد الله: (إن كيدهنّ عظيم)...)).⁽³⁾

إن استخدام القاص لهذه الآية من القرآن الكريم كان ملائماً لحالة البطل النفسية وصراعه حول ارتكاب الخطيئة مع 'زوجة أخيه' التي تحاول بطريقة ما إغواءه وأن تجعله يرتكب الخطيئة ويخون أخاه الذي وثق به وأدخله إلى بيته.

(1) سورة يوسف: آية 28

(2) أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بـ تفسير البيضاوي، ناصر الدين أبي سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي، دار صادر، 1م، ط2، بيروت، 2004، 484.

(3) قصة الليل والمطر من مجموعة البواكير، 128.

(*) قال ابن كثير (ت: 774هـ) رحمه الله عن حجة الوداع: ((لأنه عليه السلام ودّع الناس فيها، ولم يحج بعدها. وسميت حجة الإسلام لأنه عليه السلام لم يحج من المدينة غيرها، ولكن حج قبل الهجرة مرات قبل النبوة وبعدها. وسميت حجة البلاغ لأنه عليه السلام بلغ الناس شرع الله في الحج قولاً وفعلاً، ولم يكن بقي من دعائم الإسلام وقواعده إلا وقد بينه عليه السلام)). ينظر: البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير (ابن كثير)، 5م، ج: 5، 70. - وينظر: صحيح السيرة النبوية، إبراهيم العلي، دار النفائس، ط2، الأردن، 1996، 525.



إن البطل كان في الواقع إنساناً متديناً يخاف الله سبحانه وتعالى ولا يريد أن يفعل أمراً كهذا مع زوجة أخيه، إلا أن 'عبدالله' يعاني من صراع داخلي قوي بين رغبته في النظر إلى زوجة أخيه وهي ترتدي ملابس مكشوفة للنوم، ففسر تصرفاتها على أنها تريد أن تراوده عن نفسه، وبين عقله الذي يذكره وينبهه أن لا يفعل ذلك، لأنه شخص معروف بالاستقامة والنزاهة والأخلاق العالية.

وزادت هذه العبارة من تصورنا وفهمنا للقصّة، كما أنه أراد أن يقول إن الشخصية - أي 'عبد الله' - كان يعرف أمور الدين ويفرق بين الحلال والحرام، لأنه كان يلقب بكلاً، وأبوه كان شيخاً للمجتمع، وكان يعلم أن يكون في مكان أبيه يوماً ما. وهذا زاد من إصراره على تحمل الوضع وعدم السماح لرغبته واستجابته لإغواءات زوجة الأخ، فلا يريد أن يغير مسار حياته من الصواب إلى الخطأ، وأراد أن يصور لزوجته الأخ التي لها طرقها الخاصة للإيقاع به، وهي كانت شخصية ماهرة ولعوبة، أي حول المرأة من شخصية وفيّة وغلصة تميز بالحنان والعاطفة إلى شخصية خائنة وماهرة.

ثانياً : التناص مع خطبة الرسول (صلى الله عليه وسلم) :-

نجد في قصة ألفكامة إقتباساً مع خطبة الرسول صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع، ويستخدمها القاص على لسان إحدى شخصيات هذه القصّة في حوار مع الوالي:

وكان الرسول عليه الصلاة والسلام قدوة للمسلمين في إرشادهم وتبليغهم بكل ما ينزل عليه من الله سبحانه وتعالى. ربما أراد القاص أن يدمج بين هذه الفكرة - أي من يكون الأول - مثل الرسول عليه السلام في تبليغ ما ينزل عليه من الله سبحانه وتعالى، و'جنكيز' في تنفيذ أوامر الوالي عندما أصدر القرار بخلق رجال الولاية شعر رؤوسهم دون أي استثناء، وجاء التناص مع الخطبة في حوار 'جنكيز' مسؤول الباشبوزغ عندما استأذن مولاه أن يقول كلمته بمناسبة صدور هذا الأمر:-



((جنكيز: حين حرم الإسلام الربا، وقف الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، وقال قوله الشريف: وأول رباً أبداً به هو ربا عمي العباس)).⁽¹⁾
وبعد مدة من التفكير وسؤاله حول العلاقة بين الربا والشعر الطويل لم يجد له أي جواب فقال:-

((جنكيز: مولاي الوالي... ليكن رسولنا الكريم قدوة لنا، ولنقل جميعاً وبصوت واحد "إن أول شعر أبداً بقصه هو شعري)).⁽²⁾

أما خطبة الرسول فقد وردت بهذا الشكل: ((وإن ربا الجاهلية موضوع، وإن أول ربا أبداً به ربا عمي العباس بن عبد المطلب)).⁽³⁾ وكان الرابط بين قص الشعر وموضوع الربا يعود إلى أن الربا: هو الزيادة في قدر الدين مقابل الأجل والزيادة في الشيء نفسه، وإما مقابله كدرهم بدرهمين، لذلك حذر منه الشرع وحرمه الله سبحانه وتعالى ولا يسمح بالزيادة على الدين، وعُرف بربا الجاهلية.⁽⁴⁾ لأن الرسول بلغ الناس أن الربا حرام، وهو أمر منكر في الدين الإسلامي وأول ربا بدأ به هو ربا عمه عباس، أي بدأ الرسول بأهله ثم عامة الناس. وإن ما يربط موضوع الربا بالقصة هو أن "الوالي" و"جنكيز" يرون أن الشعر زائد لذلك فهو حرام مثل الربا وعليهم أن يمنعوا الناس من هذا الفعل المنكر. ولكي يؤكدوا صدقهم في قولهم هذا عليهم البدء بانفسهم أولاً، ومادام رأس "الوالي" خالياً من الشعر، فلا بد من خلق رؤوس أعوانه وأهل الولاية، حتى تكون تلك الرؤوس خالية من الشعر.

لقد جاءت الخطبة على لسان الشخصية لكي يقول القاص إن "جنكيز" فكر في كيفية اقترابه من "الوالي" وليظهر أمامه في صورة الخادم المخلص المطيع الذي ينفذ أوامر سيده

(1) قصة ألفكامة من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 255.

(2) م.ن، 255.

(3) خطب الرسول، مجدي محمد الشهاوي، المكتبة التوفيقية، د.م، 144.

(4) ينظر: الاقتصاد الإسلامي المال-الربا-الزكاة، طاهر حيدر حردان، دار وائل للنشر، الأردن، 1999،



مهما كان نوع هذا الأمر. أي أراد مصلحته في التقرب من السلطة لذلك أصبح من نفسه وأن يكون قدوة لكل الرجال في المملكة، ولا سيما المنافسون له في المجال نفسه.

ثالثاً: التناسع مع الأمثال والحكم :-

إن استخدام الأمثال والحكم في حوار الشخصيات يدل على معرفة وثقافة الكاتب العميقة ويدل على كونه ذا إطلاع واسع على تراث شعبه. لأن المثل له ((موقع الاسماع والتأثير في القلوب، فلا يكاد يبلغ مبلغها، ولا يؤثر تأثيرها، لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة)).⁽¹⁾ يعد المثل من أكثر الأشكال التعبيرية انتشاراً لما يحمل من معاني إنسانية، وتعكس لنا مشاعر الشعوب على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها في صور حية. ويتسم المثل بسرعة الانتشار والتداول بين الأجيال، وانتقاله عبر لغات مختلفة في ما بين الشعوب، فضلاً على كثافته في المعنى، وإيجازه في اللغة. لأنه يعبر عن الخير والشر، والسعادة والشقاء، وغيرها من الأمور.⁽²⁾

ومن الأمثال المثل الموجود في قصة غيوم بلامطر⁽³⁾ في حوار بطل القصة محمد مع المضيفة في الطائرة عندما يقول:-

((محمد: ثمة من يجمع الطوايع.. وثمة من...

المضيفة: الأصدقاء.

محمد: ذكية. تلتقفها وهي طائرة هكذا نقول نحن في العراق عن الذكاء المفرط)).⁽⁴⁾

(1) الأمثال والحكم، علي بن محمد بن حبيب الماوردي، تحقيق: فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن، الرياض، 1999، 23.

(2) ينظر: إنترنت: 20-4-2012، www.wikipedia.org.wiki الأمثال.

(3) قصة غيوم بلا مطر من مجموعة الجبل والسهل، 225.



في هذا المثل العراقي دلالة على سرعة البديهة والذكاء من قبل المضيفة حين كشفت القصد وراء قول محمد بكلمة أجمع. وفي قصة ألفكاهة في حوار الشخصيات عندما قال القاضي والد جميلة:-

((القاضي: صدقت، السواد لا يعرف إلا بالبياض، ولا بد أن يعم واحد منهما)).⁽¹⁾

أطلق هذا المثل على أن الخير لا يدرك إلا عن طريق الشر، ولا يمكن أن يعرف من قام بتطبيق فرمان ونفذ من العامة-أي لا بد من حل -وتخاذ الأمر إما البقاء مع الشر أو حلقه حتى يكون الوجه والرأس خالياً من سواد الشعرة.

وفي قصة حكاية بلانهاية نجد المثل الشعبي في تراث الشعب الكردي لمن ارتكب جرماً ما ويطلب منه أن يأتي بشاهد على براءته وصحة أقواله، لا يريد أن يدان ويعاقب ويريد أن يفلت منه، فيقال شاهد الثعلب هو ذيله وفي التراث الكردي يقال:-

((ريوى كآ شايئة؟ وتى: كلكم))

وربما يكون هذا المثل موجوداً في التراث العربي أو ترجمه القاص إلى العربية، كما موجود في حوار رئيس المحكمة وهو الديك مع المتهم وهو الثعلب عندما يسأله:-

((الديك: ومن شهودك... يا... يا

وهم أن يقول.... يا ثعلب ولكنه استدرك... وقال كما ينبغي أن يقال.

الديك: أيها المتهم.

فأجاب المتهم... متفخ الأوداج.... بتعال وغرور ونشوة وعجور:

الثعلب: ذيلي؟

الديك: ذيلك...)).⁽²⁾

(1) قصة ألفكاهة من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 257.

(2) قصة حكاية بلانهاية من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 275-276.

هذا المثل يدل على ذكاء الثعلب ومكره وخداعه، لأنه بهذا الجواب لا يثبت عليه أي شيء ويفلت من العقاب لما فعله. لأنه عندما يقول "ذيلي" فإنهم يحسبون كل شعرة موجودة على ذيله دليلاً وشاهداً وربما يكون أكثر من مليون شعرة. ومناقشة تلك الأدلة كلها والشهود تستغرق وقتاً لا يكون لها نهاية، وبهذا ينحصر الطرف المقابل للقبول بأقواله وإطلاقه من الحبس، وإسقاط التهمة عنه وعدم ثبوتها عليه وهو دليل على أن الشخص الذي يعرف المكر والخداع ينجو بنفسه من العقاب.



الخاتمة

نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها على النحو الآتي:

- كان عالماً بما يريده من الحوار ودرسه دراسة عميقة أي لم يستخدمه بصورة عشوائية واستطاع أن يوازن بين الحوار والشخص والسرود عن طريق لغة الكاتب المسرحي المجرب.
- تمكن الكاتب من خلال الحوار أن يطور الأحداث ويعرف بالحبكة، كما يعرف الشخصيات والتعريف بها، يرسم أحوالها، وطباعها، وأفكارها، ورسم العالم الباطني لها الذي يحمل الكثير من المشاعر والأحاسيس الخفية غير الظاهرة. ورسم أيديولوجيتها. كما أن الحوار تلام مع المواقف التي وضع فيها الشخصيات من قبل القاص. لأن الشخصيات تنطق بالأقوال والأحداث التي تناسب الشخصية وموقفها، ومستواها الفكري والثقافي. وعدم تحميل الشخصيات كلمات وآراء وأفكار لا يتناسب مع مستواها الفكري والثقافي والطبقي.
- يلائم الحوار مع طبيعة القصة القصيرة في كثافتها وتركيزها دون أن يكون هناك جمل أو عبارات زائدة أو دخيلة أو معرقة لسير الحوار. كما أن الإيقاع الحوار يتناسب مع الإيقاع العام للنص مع السرد والوصف بصورة متجانسة بشكل لا يشعر القارئ من خلال القراءة بإيقاع مختلف، أو غريب عنه.
- للحوار علاقة متينة بعنصري الزمان والمكان، سواء أكان الحوار خارجياً أم داخلياً، فإنه أعطى للشخصيات أرقاماً لكي نعرفها وفي هذا النوع من القصص يكون فضاء الزمان والمكان مفتوحاً كي يشمل الكل.
- استخدم الكاتب الحوار الترميزي داخل القصة، ورمز من خلال فكرتها أو شخصياتها حيث استخدم الرمز على مستوى اللفظ والتركيب، مثلاً: رمز لأسماء الشخصيات المتحاور في قصة أبليل و الثعبان.



- استخدامه للحوار الداخلي من غط المونولوج كان ناجحاً في ذلك، إذ أظهر باطن الشخصية القصصية متفقاً مع الأحداث الخارجية التي تقع خلال سير الأحداث وتطور مراحلها. تناول الكاتب المونولوج من خلال استخدام عبارات مثل قوله: قال في نفسه، قال لنفسه، تحدث في نفسه. وعرض ما يوجد داخل نفسياتها من مشاكلها وصراعاها الداخلي وعقدها النفسية التي تعاني منها جميعاً.
- عبر القاص عن مضامين وآيديولوجيات متعددة، منها الاجتماعية والسياسية، ولاسيما في قضية الدفاع عن الوطن، وعن قوميته الكردية، ونقده السياسي للحكام والسلطة، لأنه كان صاحب مبدأ لا يتنازل عنه مهما كانت الظروف صعبة. ودافع أيضاً عن طبقة الفقراء من العمال والكادحين و الفلاحين من أبناء الطبقة الفقيرة، وطالب بالمساواة في الحقوق.
- تناول من خلال وظيفة الرمز الرموز بشكل مبتكر من ابتكاره الشخصي وبذلك غير المعنى المتعارف عليه في السابق للتعبير عن أفكاره السياسية بصورة غير مباشرة.
- استخدم التاريخ رداءً للتعبير عن المضامين السياسية، وتاريخ القديم بصورة فيها التجديد. وتوظيفه بدل على إجادة الكاتب وإبراز فنيته لكي يكون مناسباً مع الأجواء العام للقصّة.
- استخدم الصورة التشبيهية بأنواعها المختلفة من التشبيه المجمل، و التشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني واستخدامه للصورة التشبيهية والإستعارية كان أكثر في الحوار، ويتعد من خلال الصورة عن المباشرة لأنه أديب واقعي ورمزي، ويريد أن يوصل الهدف بطريقة غير مباشرة. وكل أنواع الصور كانت فنية ومنسجمة في الحوار، وساعدت على إيضاح فكرة الكاتب وهدفه في ما يريد إيصاله.



- ولسعة ثقافة الكاتب وما يمتلكه من مخزون ثقافي عميق أهتم باستخدام التناص الاقتباسي. كما أن التناص لديه كثير فمن سرده القصصي قياساً على ما استخدمه في الحوار قليل داخل القصة. ومن مرجعياته التناصية : القرآن الكريم، خطبة الرسول (ص)، تناص مع الأمثال والحكم. وكانت الاقتباس ملاءمة مع فكرة النص وتزيده عمقاً وفهماً كما يريد الكاتب أن يقرئنا إليه. لأنه قام بصياغتها بشكل فني وجمالي يزيده النص ثراءً.



المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر:-

- ♦ الأعمال القصصية، عبي الدين زنگنة، المجلد الأول، مطبعة الشهيد آزاد هورامي، السليمانية، 2007.
- ♦ بواكير عبي الدين زنگنة القصصية دراسة ونصوص، فاضل عبود التميمي، دار سرمد، السليمانية، 2007.
- ♦ الجبل والثعبان، عبي الدين زنگنة، السليمانية، 2010.
- ♦ الجبل والسهل قصص قصيرة، عبي الدين زنگنة، دار ثاراس، اربيل، 2002.
- ♦ كتابات تطمح أن تكون قصصاً، قصص قصيرة، عبي الدين زنگنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984.

١/ الكتب باللغة العربية:-

- ♦ آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبدالناصر هلال، مركز الحفارة العربية، القاهرة، 2006.
- ♦ اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيكتون، ت: أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، د.م، د.ت.
- ♦ الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبدالإله أحمد، دار الحرية، ج: 1-2، بغداد، 1977.
- ♦ الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.
- ♦ أساطير العراق القديمة دراسة في تشكيلها السردية، سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا، 2010.
- ♦ أسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، دار المعرفة، لبنان، 2002.

- ❖ الأعمال الكاملة لمحمود أحمد السيد، علي جواد طاهر وعبد الإله أحمد، دار الحرية، بغداد، 1978.
- ❖ الاقتصاد الإسلامي المال-الربا- الزكاة، طاهر حيدر حردان، دار وائل للنشر، الأردن، 1999.
- ❖ أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي، ناصر الدين أبي سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي، تحقيق: محمود عبد القادر الأرناؤوط، دار صادر، ط2، م1-2، بيروت، 2004.
- ❖ باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، دار الجنوب، تونس، 2008.
- ❖ البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير، د. م، د. ت.
- ❖ بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، الأمل للطباعة والنشر، مصر، 2000.
- ❖ البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، صباح الأنباري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- ❖ بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، 1985.
- ❖ البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة دراسة اسلوبية، باوة دين كريم مولود، مطبعة منارة، أربيل، 2010.
- ❖ البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- ❖ بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- ❖ بنية الحوار في حكاية البحار لحنا مينه، الطاهر الجزيري، مكتب الفقيه للطباعة، موصل، 2002.
- ❖ تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، القاهرة، 2003.

- ❖ التجريب في القصّة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- ❖ التجريب في القصّة والرواية، سليمان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- ❖ تعريف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001.
- ❖ تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1984.
- ❖ تشريح المسرحية، مارجوري بولتن، ت: دريني خشبة ومصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962.
- ❖ تطور الفكر والأسلوب في الأدب العراقي: داوود سلوم، المعرفة للطباعة، بغداد، 1959.
- ❖ تطور فن القصّة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النساج، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1986.
- ❖ تقنيات تقديم الشخصيات في الرواية العراقية، أثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.
- ❖ التكنيك والموضوعات الدالة بين القصّة الإنكليزية والعربية والكردية القصيرة، نيان نوشيروان فواد، مؤسسة سرد، السليمانية، 2009.
- ❖ التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر البقشي، أفريقيا الشرق للنشر، مغرب، 2007.
- ❖ تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975.
- ❖ جماليات الشعر-المسرح-السينما في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخني، الهيئة العامة السورية لكتاب، دمشق، 2010.

- ❖ جمهورية أفلاطون المدينة الفاضلة كما تصورهما فيلسوف الفلاسفة، أحمد المنياري، دار الكتاب العربي، القاهرة، 2010.
- ❖ الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه : الصادق قسومة: مسكيلياني للنشر والتوزيع: تونس: 2009.
- ❖ الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، دار الزيني، القاهرة، 1975.
- ❖ حوار في الرواية الجديدة، رمون اللاهو، ت: نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- ❖ الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
- ❖ الحياة في الدراما، إريك بتلي، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1968.
- ❖ خطب الرسول، مجدي محمد الشهاوي، المكتبة التوفيقية، د. ت.
- ❖ دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها-انجماها-أعلامها، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، 1973.
- ❖ دراسات في القصة القصيرة، يوسف الشاروني، دار طلاس للدراسات، دمشق، 1989.
- ❖ دراسات في الرواية والقصة القصيرة، يوسف الشاروني، مكتبة الأملحلو المصرية، القاهرة، 1976.
- ❖ دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، ط3، لبنان، 2001.
- ❖ الراوي الموقع والشكل، منى العيد، المؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- ❖ الرواية وصناعة كتابة الرواية، إدوارد بلشن ودايانا داويتفاير، ت: سامي محمد، دار الحرية، بغداد، 1981.

- ♦ الشاطيء الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الحرية، بغداد، 1979.
- ♦ شعرية القصّة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، دار نينوى، سورية، 2010.
- ♦ صحيح السيرة النبوية، إبراهيم العلي، دار النفائس، ط2، الأردن، 1996.
- ♦ صناعة الكتابة علم البيان، علم المعاني، علم البديع، رفيق خليل عطوي، دار العلم للملايين، لبنان، 1989.
- ♦ صناعة المسرحية، ستوارت كريفش، ت: عبدالله معتمصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1987.
- ♦ الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، ت: محمود الربيعي، مكتبة الشباب للنشر، مصر، 1983.
- ♦ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي عماد المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990.
- ♦ الصورة الشعرية، سيسسل دي لويس، ت: مجموعة من المؤلفين، مراجعة: عناد فزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، بغداد، 1982.
- ♦ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 1992.
- ♦ عبد الرحمن مجيد الربيعي وتهديد القصّة العراقية، سليمان البكري، مؤسسة دار الكتب، الموصل، 1977.
- ♦ علم النص، جوليا كرسيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار تويقال للنشر، ط2، المغرب، 1997.
- ♦ فن الأدب، توفيق الحكيم، مطبعة النموذجية، بيروت، 1973.
- ♦ فن القص عند يوسف إدريس، بشير الوسلاتي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 2008.
- ♦ فن القصّة، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، ج:1، بيروت، 1959.
- ♦ فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، 1959.

- ❖ فن القصّة، محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، 1959.
- ❖ فن القصّة وجهة نظر وتجربة، عدي مدانات، الأهلية للنشر، الأردن، 2010.
- ❖ فن الكاتب المسرحي، روجرم. بسفيلد، ت: دريني خشبة، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1964.
- ❖ في الأمثال والحكم، علي بن محمد بن حبيب الماوردي، تحقيق ودراسة: فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن، الرياض، 1999.
- ❖ في عالم القصّة، علي شلش، مطابع دار الشعب، القاهرة، 1978.
- ❖ في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، 2000.
- ❖ في النقد القصصبي، عبد الجبار عباس، دار الرشيد، بغداد، 1980.
- ❖ القصّة القصيرة دراسات ومختارات، الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- ❖ قصيدة السير الذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
- ❖ قضايا الفن الأدبي عند ديوستوفسكي: ميخائيل باختين: ترجمة: جميل نصيف التكريتي: دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: 1986.
- ❖ كتاب الأصنام، أبي مندر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، ط3، دار الكتب المصرية، مصر، 1995.
- ❖ لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2008.
- ❖ ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، ياسين نصير، دار العربية للعلوم، لبنان، 2008.
- ❖ المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.



- ♦ المتخيل السردية مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، لبنان/ مغرب، 1990.
- ♦ محيي الدين زنكنة روايات دراسة وتقدُّ رؤوف عثمان، مطبعة بابان، سلیمانية، 2008.
- ♦ المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الأبداعية، صباح الأنباري، منشورات مجلة ثويظين، عدد: 10، السلیمانية، 2009.
- ♦ مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- ♦ مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007.
- ♦ معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية، بغداد، 1975.
- ♦ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- ♦ معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.
- ♦ معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحى، التعااضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، 1986.
- ♦ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني وسوشريس، لبنان/ مغرب، 1985.
- ♦ معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، دار النهار، بيروت، 2002.
- ♦ مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1987.
- ♦ المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد، 2004.
- ♦ مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيطي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- ♦ ملتقى القصة الأولى، دائرة الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، 1978.
- ♦ المنجد في اللغة، لويس معلوف، ط: الخامسة والثلاثون، طهران، 1996.



- ♦ من حديث القصّة والمسرحية، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- ♦ مورفولوجيا القصّة، فلاديمير بروب، ت: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدراسات، دمشق، 1996.
- ♦ النزعة الحوارية في الرواية العربية، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011.
- ♦ نشأة القصّة وتطورها في العراق 1908-1939، عبد الله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- ♦ نظرات في القصّة القصيرة، حسين القباني، دار أنهار، القاهرة، 2004.
- ♦ نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الأبداعي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وتقديم: غنام محمد خضر، مطبعة بيناي، السليمانية، 2010.
- ♦ نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1968.
- ♦ نظرية المنهج الشكلي ألنصوص الشكلايين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- ♦ النقد الأدبي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج: 1، القاهرة، 1952.
- ♦ النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، عبدالله أبوهيف، منشورات إتحاد كتاب العرب، دم، 2000.
- ♦ الواقعية الاجتماعية والنقدية في القصّة العراقية، مؤيد طلال، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- ♦ الوجيز في دراسة القصص، لين اولتبيرند وليزلي لويس، ت: عبد الجبار المطلسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.
- ♦ وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، جزائر، 2009.



ج/الدوريات:-

- ♦ إنفلات السرد من طغيان الفكرة قصص أبو المعاطي أبو النجاء، عمود أبو السعود، مجلة العربي، عدد: 630، (مايو) 2011.
- ♦ بناء الجملة الفنية في مسرحيات محيي الدين زنگنه، يامين نصير، ملحق المدى، العدد: 1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.
- ♦ البناء الفني للمسرحية، خالد عبد اللطيف رمضان، مجلة بيان الكويتية، عدد: 233، الكويت، 1985.
- ♦ عراقيون من زمن التوهج محيي الدين زنگنه حياة حافلة بالنضال، المدى، العدد: 1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.

د/ الرسائل الجامعية:-

- ♦ الحوار في شعر عبدالله البردوني، نوفل حمد خضر الجبوري، رسالة ماجستير، الموصل، 2002.
- ♦ القصة القصيرة عند سميرة عزام دراسة فنية، سروي صباح رجب، رسالة ماجستير، كلية التربية/ جامعة الموصل، 2001.
- ♦ القصة القصيرة في أدب زهدي الداودي، آزاد عبدالله محمد، رسالة ماجستير، كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين، أربيل، 2010.

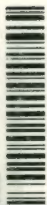
هـ/ الأنترنت:-

- * - www.Awtad.net 12-1-2011 22-2-2011.
- * - www.ArbicStory.net 15-1-2011.
- * - www.Islamweb.net 15-2-2012.
- * - www.Laghtiri1965.jeeran.com 12-1-2011.
- * - www.Muheedeenzangana.com 12-1-2011. www.Merbad.net 21-1-2011.-
- * - www.NewsHarvard.edu 21-2-2012.



- *-www.Nytimes.com.2-2-2012.
- *-www.wata.com. 21-2-2012.
- *-www.wikipedia.org." 21-15"-2-2012.
- *-www.wikipedia.org.20-4-2012.
- *-www.yemen-nic.info.28-2-2011.
- *-www.sonosi.maktoobblog.com.17-7-2012.

Bibliotheca Alexandrina



1213299



9 789957 157226



دار فِكْرَة للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خلوي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاع العلمي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن